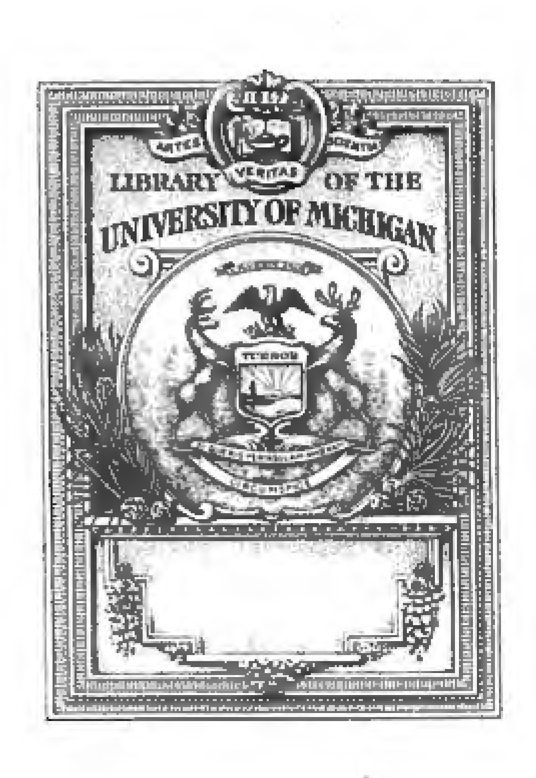
MUSIKPÄDAGOGISCHE BLATTER ...: ZENTRALBLATT FUR DAS GESAMTE MUSIKALISCHE...




ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR

Musikpädagogische Blätter

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Th. Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Dritter Jahrgang.
1880.

Berlin.
Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski).

Inhalts-Verzeichniss.

Musik-Aufführungen.

Von hier und ausserhalb.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 1. **Berlin, 1. Januar 1880.** **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Unhörbares in der Musik.

Von **William Wolf.**

Die Ueberschrift unseres Artikels klingt sehr paradox; in der Musik, in derjenigen Kunst, die ganz speciell den Gehörsinn angeht, gäbe es „Unhörbares"? Gleichwohl wird dieses Wort in manchem denkenden Leser die Erinnerung an Fälle wachrufen, in welchen ihm in der That ein in den Noten Stehendes nicht zu Gehör kam, auch auf keine Weise hörbar gemacht werden konnte, oder umgekehrt: in welchen er in seiner Phantasie, mit dem „geistigen" Ohre, Etwas zu hören glaubte, was in den wirklichen Noten nicht vorhanden war. Ja, wer solchen Fällen weiter und tiefer nachgeforscht hat, wird zur Erkenntniss gekommen sein, dass das Gebiet derselben ein ausserordentlich grosses ist, dass von solchen Unhörbarkeiten, in den verschiedensten Modifikationen, die ganze Musik durchzogen ist.

Analoge Erscheinungen kommen übrigens in allen Künsten und sehr zahlreich vor; überall trifft es sich unendlich oft: dass ein Theil desjenigen, welches dargestellt werden soll, gleichwohl nicht zur sinnlichen Wahrnehmung gelangt, entweder weil es vom Künstler mit Absicht zurückgehalten wird, oder weil seine Darstellung überhaupt nicht möglich ist. So kann die Malerei ein jedes Objekt nur von einer Seite darstellen; die sinnliche Phantasie des Beschauers aber, sein „geistiges" Auge, erblickt sofort auch die nicht dargestellten Seiten hinzu, da er ja durch das wirkliche Leben, in dem er Millionen mal solche Ergänzungen vornehmen muss, darin geübt ist. Die andere Art solcher Fälle zeigt uns z. B. jenes Gemälde eines grossen griechischen Malers, welches die Opferung Iphigeniens darstellte, und welches dadurch berühmt war, dass der Künstler den Agamemnon mit abgewandtem Gesicht gezeichnet hatte, um die von dem grausamen Schmerze des Vaterherzens entstellten Züge nicht erblicken zu lassen; hier wollte der Künstler einen wesentlichen Theil seiner Vorlage dem wirklichen Auge nicht vorstellen, um dem Prinzipe der künstlerischen Schönheit zu genügen. — Was die Poesie betrifft, so erinnern wir nur an den bekannten Ausdruck: „zwischen den Zeilen lesen"; wie vieles — oft ganze Gedankenreihen — bringt der Dichter in seinen Worten, an sich betrachtet, nicht zum Ausdruck, während der Leser dies Unausgesprochene in seinem Innern ergänzt.

Die Grund-Ursache aller dieser Erscheinungen in allen Künsten liegt darin, dass jede künstlerische Schöpfung eine Idee ausdrücken will, dass aber die Idee und die Möglichkeit ihrer sinnlichen Darstellung sich nicht überall decken, dass die Idee über die Fähigkeit der konkreten Darstellungsmittel hinausragt, und mithin ein Theil von jener der hinzuschaffenden Phantasie und Gedankenthätigkeit des Beschauers, Hörers oder Lesers anheimgestellt werden muss.

Es ist interessant, und auch für den Pädagogen auf musikalischem Gebiete von Nutzen, den mannigfachen Erscheinungen dieser Kategorie in der Tonkunst nachzugehen; denn er wird aus der eingehenden Betrachtung des

vielen Unhörbaren, nur „Ideell-hörbaren", von dem seine Kunst durchwebt ist, manch wichtige methodische Regel abstrahiren können.

Nehmen wir eine gedrängte Umschau auf diesem Gebiete vor! — Da ist vor Allem das ganze Bereich des Kontrapunktes, welches voll von Unhörbarkeiten steckt. Eine musikalische Harmonie erfordert bekanntermaassen, wenn sie einfachster Art ist (Dreiklang), 3 Töne, reichere bestehen aus 4, 5 und mehreren Tönen (Septimen-, Nonen-Akkorde, Orgelpunkts-Harmonieen); sobald nun ein Kontrapunkt von nur zwei Stimmen auftritt, sind sämmtliche Harmonieen unvollständig dargestellt, und müssen mithin im „inneren" Ohre durch Hinzufügung der fehlenden Intervalle ergänzt werden. Woher kommt es, dass ungeübten Musik-Hörern solch ein 2stimmiger Kontrapunkt meist sehr hässlich klingt, während geübtere ihren Sinn für Wohlklang nicht verletzt fühlen? Weil jene die unausgedrückten Intervalle nicht hinzuhören, was diesen Gewohnheit, zweite Natur geworden ist. — Da solches Hinzuhören also erst erzogen werden muss, und es unmethodisch ist, einen Schüler mit Unverständlichem und Widerwärtigem zu plagen, so fliesst für den Lehrer aus Obigem z. B. der Grundsatz hervor, als erste kontrapunktische Stücke (etwa aus den 2stimmigen Inventionen von Bach) solche auszuwählen, in denen möglichst einfache Harmonieen, und diese in möglichst vollständiger und wohlklingender Weise dargestellt sind. Auch wird es sich oft empfehlen, dass der Lehrer das Stück mit einigen Hinzufügungen wichtiger Intervalle vorspiele.

Tritt schon bei 2stimmigen (oft sogar noch bei 3- und 4stimmigen) Tongebilden jene Unvollständigkeit, und demzufolge die Nothwendigkeit einer inneren Ergänzung, zu Tage, so steigert sich dies Bedürfniss, sobald eine einzige Stimme allein auftritt. Hier bleibt die Reihe der Harmonieen, auf deren Grunde die Melodie gedacht ist, völlig unausgedrückt, sie ist nur aus den Wendungen der Melodie selbst zu entnehmen, was oftmals, wenn die gedachten Harmonieen komplizirtere sind, nur einem feingebildeten Gehöre möglich ist. — Erwähnen wollen wir hier die Meinung mancher Theoretiker, dass man ganz wohl eine Melodie erfinden könne, ohne zugleich eine darunter liegende Harmonie-Reihe zu denken. Jedoch jeder Komponirende, der sich bei solcher Erfindung belauscht, wird gewahr werden, dass ihm in der That die Vorstellung einer harmonischen Grundlage innewohnt. Das Wahre ist nur, dass diese Vorstellung öfters eine mehr oder weniger unbestimmte ist; denn da ein jeder Melodieton zu vielen verschiedenen Akkorden gehören kann, so umschweben in manchen Fällen den Komponisten gleichsam die Schatten mehrerer möglicher Akkorde und kombiniren sich ihm nur zu einem verschwommenen Harmonie-Bilde. — Der Lehrer wird, gemäss dem obigen Grundsatze, sich öfter veranlasst sehen, bei einstimmigen Stellen — besonders bei ersten Einsätzen der Fugen-Themas — die ideellen Harmonieen anzugeben, oder sie, bei entwickelteren und theoretisch wohlunterrichteten Schülern, von diesen selbst aufsuchen zu lassen.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Vervollkommnung der praktischen Harmonielehre.

Von **Alfred Kalischer.**

(Fortsetzung.)

III. Unsere dritte Art (Grundton, kleine 3, grosse 5, grosse 7, z. B. c—es—g—h) stellt eine Septimenharmonie dar, welcher ein kleiner (Moll-) Quintenakkord zu Grunde liegt, während das dazukommende wesentliche Septimen-Intervall gross ist. Der Dreiklangsfaktor hat hier also das Epitheton „klein" (moll), der Septimenfaktor das Adjektiv „gross" (dur). Dieser Septimenakkord bekommt daher den Namen:

Klein-grosser oder **Moll-dur-Septimenakkord**

(mit kleinem Dreiklange und grosser Septime).

IV. Unsere vierte Art (Prime, kleine 3, grosse 5, kleine 7, z. B.: c-es-g-b; d-f-a-c̄) veranschaulicht einen Septimenakkord, welchem ein kleiner (Moll-)Dreiklang zu Grunde liegt; das hinzutretende wesentliche Intervall der Septime ist ebenfalls klein. Beide Faktoren unseres fundamentum divisionis (logischen Eintheilungsgrundes) erfordern hier also das Geschlechts-Attribut „klein" (oder „Moll", „weich"). Diese Harmonie erhält also mit Fug und Recht den Namen:

Kleiner Septimenakkord

(oder Moll-, oder weicher S.)

Das nur einmal dastehende Beiwort „klein" besagt dabei deutlich, dass sowohl das Septimen-Intervall, als auch der zu Grunde liegende Dreiklang „klein" sind.

V. Die fünfte Art der hier vorgeführten Septimenakkorde (Grundton, kleine 3, kleine 5, kleine 7, z. B.: c-es-ges-b; h-d-f-ā) offenbart sich als eine Harmonie, welcher der verminderte Quintenakkord zu Grunde liegt, während das ergänzende wesentliche Septimen-Intervall klein ist. Dem Dreiklangsfaktor gebührt hier also das Epitheton „vermindert",

dem Septimenfaktor das Epitheton „klein" (moll) Dieser Septimenakkord bekommt deshalb den Namen:

Vermindert-kleiner oder **verminderter Moll-Septimenakkord** (mit vermindertem Dreiklange und kleiner Septime).

VI Die sechste Art der hier gegebenen Septimenakkorde (Prime, kleine 3, kleine 5, verminderte 7, z. B., c-es-ges-bb; h-d-f-as) lässt eine Harmonie erkennen, welcher der verminderte Dreiklang zu Grunde liegt; das hinzutretende wesentliche Intervall der Septime ist ebenfalls vermindert. Beiden Faktoren unseres „logischen Eintheilungsgrundes" (fundamentum divis.) gebührt demnach das Geschlechts-Epitheton „vermindert" Dieser Septimenakkord führt also mit Fug und Recht den Namen:

Verminderter Septimenakkord
(mit vermindertem Dreiklange und verminderter Septime).

VII. Unsere siebente Art endlich (Grundton, grosse 3, übermässige 5, grosse 7) zeigt einen Septimenakkord, welchem der übermässige Dreiklang zu Grunde liegt, während das hinzukommende wesentliche Intervall der Septime gross ist Der Dreiklangsfaktor hat hier also das Attribut „übermässig", der Septimenfaktor das Attribut „gross" Diesem Septimenakkord gebührt demnach der Name.

Uebermässig-grosser oder **Uebermässiger Dur-Septimenakkord** (mit übermässigem Dreiklange und grosser Septime).

Die nunmehr gewonnenen Namen für die 7 allein möglichen Arten leitereigener Septimenakkorde mögen jetzt noch einmal übersichtlich zusammengestellt werden.

1. Grosser Septimenakkord, oder Dur-Septimenakkord (Prime, gr 3, gr 5, gr. 7).
2 Gross-kleiner, oder Dur-moll-Septimenakkord auch Dominant-Septimenakkord (Pr., gr 3, gr 5, kl. 7).
3. Klein-grosser oder Moll-dur-Septimenakkord (Pr., kl. 3, gr. 5, gr. 7).
4. Kleiner Septimenakkord, oder Moll-Septimenakkord (Pr., kl. 3, gr 5, kl. 7)
5. Vermindert-kleiner, oder verminderter Moll-Septimenakkord (Pr., kl. 3, kl. 5, kl. 7).
6. Verminderter Septimenakkord (Pr., kl. 3, kl. 5, verm. 7)
7 Uebermässig-grosser, oder übermässiger Dur-Septimenakkord (Pr, gr. 3, überm. 5, gr. 7).

Zur sichern Kenntniss all dieser Septimenakkorde ist es für den Schüler von grosser Wichtigkeit, dass derselbe nicht nur angehalten wird, diese 7 Arten der Septimenakkorde auf den einzelnen Stufen der Durtonarten und ihrer parallelen oder gleichnamigen Molltonarten zu bilden, sondern vielmehr noch auf jedem Tone innerhalb eines Oktavenraumes die 7 Arten der Septimenakkorde zu konstruiren, etwa in folgender Weise:

C als Basis

I. Art	II. Art	III. Art	IV. Art	V. Art	VI. Art	VII. Art
Grosser Septimenakkord, oder Dur-Septimen-	Gross kleiner, oder Dur-moll-, oder Dominant-Septimenakk.	Klein grosser, oder Moll-dur-Septimenakkord.	Kleiner, oder Moll-Septimenakkord.	Vermindert-kleiner, oder verminderter Moll-Septimenakkord.	Verminderter Septimenakkord.	Uebermässig-grosser, oder übermässiger Dur Septimenakkord.
c-e-g-h	c-e-g-b	c-es-g-h	c-es-g-b	c-es-ges b	c-es-ges-bb	c-e-gis-h

Schon bei dieser Gelegenheit mag vorweg bemerkt werden, dass mit Ausnahme der VI Art des verminderten Septimenakkordes, alle übrigen 6 Arten das Gemeinsame haben, dass sie in einen tonischen Dreiklang (theils Dur, theils Moll) mit gleichem Grundtone aufgelöst werden können; die auf C konstruirten Septimenakkorde also theils nach F-dur, theils nach f-moll. Aber auch der verminderte Septimenakkord, der, wie bald nachgewiesen werden wird, eine Sonderstellung behauptet, kann regelrecht in einen Dreiklang eingelenkt werden, der als Grundton eine Modification desjenigen Tones zeigt, den die übrigen 6 Arten mit gleicher Basis bei ihrer Auflösung erreichen Während so die anderen 6 auf C konstruirten Septimenakkord-Arten in einen tonischen F-Dreiklang aufgelöst werden, kann der auf c konstruirte verminderte Septimenakkord in einen Dreiklang auf Fes (Modifikation von F) geführt werden Die hierzu gehörige nothwendige Argumentation folgt später

Für die Modulationslehre ist es des Weiteren von nicht zu unterschätzender Bedeutung, den Schüler, ähnlich wie bei den Dreiklängen, auch hinsichtlich der Septimenakkorde darin zu üben, dass er nicht allein wisse, wie oft eine jede der 7 Arten in zwei parallelen oder gleichnamigen Tonarten — also relativ — vorkommt, sondern auch, wie oft ein und derselbe Septimenakkorde absolut, d. h. in Rücksicht auf alle möglichen Tonarten zum Vorschein komme. — Für die hier auf C konstruirten 7 Septimenakkord-Arten ergiebt die Prozedur Folgendes:

1 Der grosse oder Dur-Septimenakkord, der, wie im Vorangehenden gezeigt worden,

relativ 3 Mal erscheint, tritt auch absolut dreimal auf; z. B.: ein und derselbe Akkord c-e-g-h in C-dur (I. Stufe), in G-dur (IV. Stufe) und in e-moll (VI. Stufe).

2. Der gross-kleine (Dur-moll) oder Dominantseptimenakkord gehört relativ wie absolut nur einer Durtonart und ihrer gleichnamigen Molltonart an; z. B. c-e-g-b nur in C-dur und in c-moll auf der V. Stufe.

3. Der klein-grosse (Moll-dur-)Septimenakkord tritt in einer bestimmten Form (absolut) nur ein einziges Mal auf; z. B.: c-es-g-h allein und ausschliesslich in c-moll.

4. Der kleine oder Moll-Septimenakkord kommt relativ 4 Mal vor; absolut wird ein und derselbe Akkord also in 4 verschiedenen Tonarten auftreten; z. B.: c-es-g-b in B-dur (II. Stufe), in Es-dur (VI. Stufe), in As-dur (III. Stufe), in g-moll (IV. Stufe).

5. Der vermindert-kleine oder verminderte Moll-Septimenakkord tritt relativ 2 Mal auf. Ein und derselbe derartige Akkord gehört also absolut nur 2 Tonarten an: z. B.: c-es-ges-b der Des-dur-Tonart (VII. Stufe) und der b-moll-Tonart (II. Stufe).

6. Der verminderte Septimenakkord tritt absolut nur in einer einzigen bestimmten Form auf; z. B.: c-es-ges-hb ausschliesslich in des-moll (VII. Stufe), h-d̄-f̄-as̄ ausschliesslich in c-moll (VII. Stufe).

7. Der übermässige-grosse oder überm. Dur-Septimenakkord desgleichen; z. B.: c-e-gis-h ausschliesslich in a-moll (III. Stufe).

(Fortsetzung folgt).

Musik-Aufführungen.

Berlin, 21. December.

Die Pianistin Fräulein **Clara Krause**, welche am 7. December im Verein mit Herrn **Hille** ein Konzert in der Sing-Akademie gab, hat in dem Jahre, in dem ich sie nicht gehört, die erfreulichsten Fortschritte gemacht. Sie hatte sich heut keine geringe Aufgabe gestellt: Brahms' Variationen über ein Thema von Schumann, Bach's A-moll-Fuge, Liszt's Rhapsodie No. 13 und Chopin's Es-dur-Polonaise, aber sie überwältigte sie mit Ruhe und Sicherheit, spielte gewandt, klar und fein nüancirt, dass die Annahme wohl berechtigt ist, sie wird dereinst Bedeutendes leisten. In der Auffassung zeigte sich der künstlerische Einfluss ihres grossen Meisters Kullak. Wird sie den Winken desselben auch nach dieser Richtung hin ferner Folge leisten, ihr Gefühl für die Schönheiten der Kompositionen, welche sie studirt, nach seinem Vorbilde weiter entwickeln, dann wird bei späterer, grösserer geistiger Reife auch Eigenart der Auffassung kommen. Vorläufig ist mir die an einen so bedeutenden Meister sich anlehnende Art der Darstellung lieber, als ein unsicheres Umhertasten im Irrgarten zweifelhafter Originalität. Stufenweise Entwickelung, nach der technischen wie nach der geistigen Seite des Klavierspiels, das ist das Merkmal der Kullak'schen Schule, und auch Fräulein Krause wird, wie viele Andere schon vorher, den Segen derselben empfinden. — Auch Herr Hille hat fleissig gearbeitet, seit ich ihn nicht gehört, und sein Spiel hat sich sehr vervollkommnet. Er hat alles Rauhe, das demselben anhaftete, abgestreift, und erfreute besonders durch den bis auf einige kleine Unglücksfälle wohlgelungenen Vortrag, der zwar schwierigen, aber auch sehr dankbaren Violin-Suite von Raff. In der Begleitung der Violinstücke zeigte Frl. Krause die für einen Solisten so schwierige Kunst des Sichunterordnens, und dies spricht mehr noch als ihr Solo-Spiel für ihre musikalische Begabung.

Ueber Brahms' Violinkonzert, welches Herr Professor **Joachim** in der **24. Aufführung der Königlichen Hochschule** spielte, war man allerseits des Lobes und der Anerkennung voll, man erfreute sich des herrlichen Werkes und jubelte begeistert dem Ausführenden zu. Man hat das Konzert zu wiederholten Malen dem Beethoven'schen an die Seite gestellt. Das ist nicht zutreffend, denn weder ist es so durchsichtig, so keusch zurückhaltend in Bezug auf die Instrumentation, noch so wirkungsvoll, so spielfreudig in Bezug auf das Soloinstrument. Aber nach einer Richtung hin gleicht es jenem, denn es vereinigt in sich alle Eigenschaften edelster Popularität, die darin besteht, dass das Kunstwerk „die Möglichkeit in sich schliesst, von einer Gesammtheit in seiner Wirkung erfasst, in seiner Schönheit erkannt zu werden", die demselben „den Weg ins innerste Heiligthum des Menschen bahnt zu bleibendem Eigenthum". Wir finden in demselben weder Hypersentimentalität, noch die Sucht nach kleinlicher Individualisirung, die manchen Werken Brahms' den Stempel des Ergrübelten aufprägen, — frei, schön und natürlich empfunden zeigen sich die Ideen und bis auf den ersten Satz, dem die Ueberzahl der Themen etwas Unruhiges verleiht, klar entwickelt, ebenmässig geformt. Dem ersten Satz hat Professor Joachim eine Kadenz eingefügt. Die zarten Arabesken, welche sie um die Hauptthemen schlingt, sind dem Geiste des Tonstückes erwachsen, und wie organisch mit demselben verschmolzen. Eine zweite Novität brachte der Abend. **Ernst Rudorff's** Gesang an die Sterne, für sechsstimmigen Chor und Orchester. Es ist ein weiches, stimmungsvolles und innig empfundenes Stück. Der sechsstimmige Satz ist sehr wohlklingend und kunstreich, die Instrumentation so fein und massvoll, dass sie geeigneter als Hintergrund für das kleine Meisterwerk musikalischer Stimmungsmalerei nicht gedacht werden kann. Dieses Werk sowohl wie die Chöre aus Mendelssohn's Loreley wurden von dem Orchester und dem Chor der Hochschule, um deren Schulung sich die Herren Professoren **Joachim** und **Schulze** so hoch verdient gemacht haben, in ganz ausgezeichneter Weise vorgetragen. In Fräulein **Minlos**, welche die Loreley

in Mendelssohn's Opernbruchstück sang und bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal vor die Oeffentlichkeit trat, lernte ich eine Sängerin kennen, welche für die Bühnenlaufbahn gleichsam prädestinirt erscheint. Die schöne, umfangreiche Stimme, mit jener Sorgfalt gebildet, welche man an allen Schülern des Herrn Professor Schulze schätzt, zeigte eine Frische, Kraft und Ausdauer in der langen und anstrengenden Parthie, der Vortrag war so voll Leben und Feuer, die Nüancen wurden mit so viel feinem musikalischem Gefühl abgewogen, dass man der jungen, mit ansprechender Persönlichkeit ausgestatteten Künstlerin eine glänzende Laufbahn mit Sicherheit voraussagen kann. Eine zuweilen sich kundgebende Unstätheit im Tone scheint in der inneren Erregung, welche die Aufgabe bedingt, und in dem Bestreben, recht charakteristisch zu gestalten, begründet zu sein, wird sich aber verlieren, sobald grössere Gefühlsbeherrschung die Herrschaft über Ton und Sprache nicht mehr beeinträchtigen wird.

Eingeleitet wurde das Konzert durch Mendelssohn's Ouvertüre zur *Fingalshöhle* und beschlossen durch Beethoven's B-dur-Sinfonie, deren Ausführung den höchsten Anforderungen genügte.

Emil Breslaur

Fräulein Melanie von Wienskowska gab am Sonnabend den 6. December, unterstützt durch Frau Adelheid und Herrn Gustav Holländer, ein Konzert in der Sing-Akademie. — Frau Fama, welche doch sonst geschäftig genug ist, hatte diesmal ihre Schuldigkeit nicht gethan, kein Wort davon, welcher Schule die junge Pianistin ihre Ausbildung verdankt, nicht die leiseste Andeutung, ob schon öfter die Strahlen der Konzertlampen Ihr heiss in's Antlitz gebrannt haben, war an unser Ohr gedrungen. So befanden wir uns in der angenehmen Lage, durch keinen Hinweis auf einen berühmten Lehrer oder grosse in anderen Städten erlebte Erfolge der Konzertgeberin in unseren Erwartungen zu hoch gespannt zu sein, und sahen dem Erscheinen der Debütantin mit der Hoffnung entgegen, dass dieselbe, ein anderes „Mädchen aus der Fremde", uns in ihrem Körbchen doch wenigstens einige Blumen und Früchte mitbringen werde. Wir sind nicht enttäuscht worden, wenn es auch genau genommen nur Knospen waren, die sich erst noch entfalten sollen (dazu rechnen wir das unzweifelhaft sehr hübsche pianistische Talent der jungen Dame), und noch nicht ganz reife Früchte (ihre in vielen Stücken noch unfertige Technik), aber wir dürfen bei einem ersten Debüt auf dem heissen Boden der Sing-Akademie nicht zu anspruchsvoll sein, und hoffen, dass die Zeit die Knospen entfalten und die Früchte reifen werde. Doch wollen wir nicht verschweigen, dass unter den Gaben der jungen Künstlerin manches Unkraut wucherte, auf gut klavierspielerisch nennt man es zu häufiger und falscher Gebrauch des ersten wie zweiten Pedals, ein für klassische Stücke (Sonate von Beethoven) geradezu gefährliches tempo rubato, zu grelle Kontraste in der Betonung (Novellette von Schumann), ohne feinere Abstufungen, welche dem Klavierspiel erst Farbe und Leben geben. Dieses Unkraut möge die junge, talentvolle Pianistin bestrebt sein, durch emsigen *Fleiss* und richtige Selbsterkenntniss auszurotten.

Herr und Frau Holländer waren bemüht, durch ihre bekannten und anerkannten Leistungen zum Erfolge des Konzertes beizutragen. Dass die der Letzteren weniger gelungen waren, rechnen wir einer Indisposition zu, welche den Stimmklang der Sängerin zu beeinträchtigen schien, dann aber auch der Wahl des Stückes: Arie aus „Paris und Helena" von Gluck, welche wir für den Konzertvortrag ganz ungeeignet halten.

Am 12. December, im Saale der Sing-Akademie, zum zweiten Male in diesem Winter, Klavier-Vorträge von **Hans von Bülow**. — Bülow's hohe Vollendung in der Technik, sein geradezu staunenerregendes Gedächtniss, seine enorme Ausdauer, kurz alles das, was ihn eben zu dem Meister macht, als welcher er von der ganzen musikalischen Welt längst anerkannt und gepriesen ist, erlasse man uns, hier zu wiederholen. Wer Bülow recht beurtheilen will, muss in ihm nicht blos den grossen Virtuosen sehen, Bülow ist und will es auch sein „der grösste Lehrer unter den Virtuosen". Er will durch seine Klavier-Konzerte (nicht unabsichtlich nennt er sie Klavier-Vorträge) vor allen Dingen belehrend wirken, doch nicht einzelnen Schülern widmet er mehr, wie früher, seine Thätigkeit, wie ein Klavier-Apostel zieht er umher, und predigt das Klavier-Evangelium des alten und neuen Bundes, von Bach bis Tschaikowsky, allem Volk. Und sie kommen herbei, Berufene und Unberufene und er spricht zu Ihnen: „Wer Ohren hat zu hören, der höre"!

Ja, wer Ohren hat zu hören, der höre, vor Allem aber Ihr, Berufene, Kunstgenossen. Beweget die Worte des Predigers in Euren Herzen, lasset den Samen, den der Meister ausstreut, nicht vom Winde verwehen, auf dass er Frucht trage in Euch und Euren Schülern, gehet hin und thut desgleichen! — Und wenn auch einige Schriftgelehrte mit dem Apostel hadern und sagen: „Meister, warum nahmst Du das Tempo im letzten Satz der Beethoven'schen Sonate so sehr rasch, es ging an unserm Ohr vorüber wie ein leerer Schall, und wir verstanden ihn und Dich nicht, warum gabst Du das Präludium von Mendelssohn so zornmüthig und den Mozart so modern angehaucht?" — so wird er antworten und sprechen „Lasst's gut sein, Ihr Männer, ich bin ja nur ein Mensch, kein Gott, aber was ich predige ist — göttlich".

Bülow's berufenster Schüler einer, **Oscar Raif**, gab am 11. December in der Sing-Akademie zum Besten des Fonds der Krankenkasse des „Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen" ein Konzert, in welchem er zwei Klaviersonaten von Mozart und eine von Haydn zu Gehör brachte. Das historische Interesse, welches das Programm in allen Musikfreunden erweckte, hätte vielleicht durch Vorführung einer Beethoven'schen statt der zweiten von Mozart noch erhöht werden können. Herr Raif spielte technisch musterhaft, wie immer, und verstand es, durch eine auf das feinste ciselirte Vortragsweise, verbunden mit zartem, klangvollem Anschlag, den Anforderungen, welche man an die objektive Auffassung und Vortragsweise Mozart'scher und Haydn'scher Klavier-Kompositionen stellt, nahe zu kommen, nach der An-

nicht Einiges als vollkommen zu erfüllen. Wenn der Unterzeichnete sich letzteren nicht beigesellen kann, so geschieht es, weil er persönlich beim Vortrag dieser Kompositionen einem lebhafteren Kolorit und einer lebendigen, humorvollen Auffassung zuneigt. Diese lässt sich sehr wohl aus dem Inhalte Mozart'scher und Haydn'scher Schöpfungen begründen, und muss zu der äusserlichen Objektivität des durchweg zarten und wohlklingenden Spiels hinzukommen, wenn nicht die Wiedergabe mehrerer solcher hintereinander durch Monotonie ermüden soll. — Dem Konzertflügel von Duysen No. 1 zum Lobe, auf Grund seines zarten, poetischen und doch charakteristischen Klanges, der Liebig'schen Kapelle für aufmerksames Akkompagnement ein Bravo, dem Dirigenten eine wohlgemeinte, kleine Admonition in Bezug auf die Kadenz-Triller. Er wird schon wissen. —

A. Werkenthin.

Am Sonntag den 30. November veranstaltete Herr Paul Rochlitz, Direktor des Sophienstädtischen Konservatoriums im Saale der Sing-Akademie eine Matinée, worin er Gelegenheit nahm, dem Publikum zu zeigen, was seine Lehranstalt im Orchesterspiel, im Solospiel für Klavier, Violoncell, Violine und Harfe zu leisten vermag. Die Ansicht des Referenten, der 6 Nummern des übrigens nicht sonderlich interessanten Programms angehört hat, geht dahin, dass diese Musikschule ihren Höhepunkt in den orchestralen Leistungen hat. Die Aufführung der Loreley-Introduktion von Max Bruch und der C-Symphonie (L'Ours genannt) von Haydn gereicht dem Dirigenten und seiner Orchesterschule zu entschiedener Ehre. Die Klavier-Produktionen hingegen wiesen nichts Hervorragendes auf, vielmehr schienen sie — etwa die des Herrn W. Rohde ausgenommen, — den Räumen der Sing-Akademie nicht recht zu entsprechen. Mozart's quellend schönes Larghetto aus dem Klarinetten-Quintett, das wie eigens für die Klarinette geschaffen erscheint, machte in der Uebertragung für Violoncell, übrigens von Herrn Stumpel recht brav vorgetragen, einen unschönen Eindruck. — Erfreulich wirkte das sich überall kund gebende ernste Streben des Direktors; allein es bleibt noch viel auszufeilen und auszumerzen.

Die Berliner Sinfonie-Kapelle unter Herrn G. Jahn's Direktion führte Mittwoch den 3. Dezember zum ersten Male eine Serenade von Drabitius vor. Diese zwar nur kleine, aber gehaltvolle Komposition hinterliess den günstigsten Eindruck. Dass diese Serenade mit so lebhaftem Beifalle empfangen wurde, verdankt sie ihrer einzigen Anmuth, edlen, gefälligen Melodik, ferner ihrer Klarheit und Durchsichtigkeit, die an keiner Stelle durch banale Gemeinplätze erkauft ist. Nimmt man die der Stimmung durchaus angemessene Instrumentation dazu, so muss man gestehen, dass hier alle Faktoren beisammen sind, um ein schönes zartes Genrebild zu erzeugen.

Zum Besten der Kleinkinder-Bewahranstalt der Nikolai-Parochie veranstaltete der Cäcilien-Verein unter der wohlbewährten Direktion des Herrn Alexis Hollaender Sonnabend den 6. September ein höchst interessantes Konzert in den Räumen der Nikolai-Kirche. Herr Hollaender versteht es wahrlich, interessante, lediglich dem Kunstgenusse dienende Musik-Aufführungen zu veranstalten. Das Konzert ward mit einer neuen Kirchenkomposition des bei uns immer einheimischer werdenden Franzosen Camille Saint-Saëns eröffnet. Das war ein Requiem für Solo, Chor, Orchester und Orgel. Herr Saint-Saëns besitzt religiöse Kraft und vielseitig-künstlerisches Können genug, um auch auf dem von ihm in diesem Requiem eingeschlagenen Wege manches echt religiös-stimmungsvolle Bild zu erzeugen. Wenn indess Beethoven mit Fug und Recht der Partitur seiner Pastoral-Symphonie unter Anderem auch die Worte voransetzte „Mehr Empfindung als Malerei", so würde man mit ebenso gleichem Recht dem Saint-Saëns'-Requiem das umgekehrte Motto voransetzen können: „Mehr Malerei als Musik". Dazu kommt denn, dass das lediglich Unwesen des unhaltenden, fast unausbleiblichen Kostüms, des Rhetorisch-Pathetischen auch in dieser Komposition auf's Üppigste entfaltet. Daher wird man das Werk vom Standpunkte der Orchestration, vielsagender Harmonik und der Wahrheit des jeweiligen Wortausdrucks entschieden bedeutend finden müssen. Allein vom eigentlich künstlerisch-musikalischen Standpunkte, d. i. derjenige, der vor allen Dingen in sich begrenzte, organisch thematische Tongebilde erheischt, wird diese immerhin hochinteressante Kirchenkomposition die meisten Wünsche unerfüllt lassen. So erklärt es sich, dass Requiem-Theile, wie das Sanctus mit dem Osanna und das Benedictus, denen berühmte Kirchenkomponisten die ganze Macht ihrer künstlerisch-gestaltenden Seele angedeihen lassen, bei Saint-Saëns wie im Nu vorüberhuschen — ohne religiösen Eindruck zu hinterlassen, während andererseits aus dem „Oro supplex" mit dem Lacrymosa ein höchst stimmungsvolles Gemälde hervorgezaubert wurde. — Um die vortreffliche Ausführung dieses neuen Werkes machten sich ausser dem Dirigenten und seinem wohlgeschulten Chore Frau Anna Hollaender, Frau Bladhoff, die Herren Domsänger Geyer und H. Schnell, die Liebig'sche Kapelle und Herr Organist Rudolphi wohlverdient. Frau Anna Hollaender leistete dann noch Vorzügliches in der Ausführung des Sopran-Solo in Mozart's „Laudate Dominum" (Psalm 117) für Sopran-Solo und Chor. Dieser kleinen Mozart'schen Komposition, von wahrhaft himmlischer Schönheit, gebührt trotz alles Vorangegangenen und Nachfolgenden die Krone unter allen vorgeführten herrlichen Gaben. — Herr Robert Hausmann, der ausgezeichnete Violoncellist, verdient durch die feinsinnige Wahl der von ihm zum Vortrage bestimmten Kompositionen ganz besonderen Dank. Diese waren ein Adagio von Locatelli, der mit Vivaldi zu den hervorragendsten Zeitgenossen Corelli's, des Vaters eines guten künstlerischen Geigenspiels, gehört; ferner zwei polyphon gehaltene Sarabanden für Cello von S. Bach, von denen namentlich die zweite die Eigenart dieser alten schwermuthsvollen Tanzform verführt. — Herr Schnell sang noch ein Ave Maria von Hauptmann; das letzte Wort hatte der Chor des Vereins, der noch zwei Chöre aus dem „Deutschen Requiem" von J. Brahms vortrug.

Herr Oscar Pasch, ein noch jugendlicher Komponist, führte am Sonnabend den 13. Dezember im Saale der Sing-Akademie eine Reihe eigener Kompositionen vor. Den Anfang machte der 130ste Psalm (De profundis; einer der sieben Busspsalmen), darauf folgte ein Oratorium Hiob, den Beschluss machte eine Symphonie in D-dur. Da es dem Ref. zu seinem Leidwesen nur einen geringen Theil der ersten Nummer zu hören vergönnt war, wird sich seine Beurtheilung auf das Oratorium und die Symphonie beschränken müssen. Herr Pasch, der eine entschiedene Begabung für die Komposition besitzt, ist schon darum allein eine merkwürdige Ausgeburt der Gegenwart, weil er vorwiegend gern in der Weise der alten grossen deutschen Organistenschule schreibt. Allein was dazumal ebenso tief als lebensfrisch und eigenartig war, ist es heutzutage nicht mehr. Die Weltanschauung ist eine ganz andere geworden, so dass auch für die religiöse Musik, für die ich sehr inbrünstig noch eine weitere grosse Zukunft erflehe, das wahrhaft Befruchtende nur aus einer Lebensansicht hervorwachsen kann, die sich im Zusammenhang mit dem gegenwärtigen Zeitgeiste erfühlt und erkennt. Einen sich hier bemerkbar machenden Mangel an reifer, künstlerischer Weltanschauung konnte man diesem sonst so tüchtig durchbildeten Komponisten in erster Reihe zum Vorwurfe machen. Daher erweist sich bei Herrn Pasch trotz aller Begabung so oft der Charakter der Styllosigkeit, die es ihm z. B. ebenso möglich macht, einer modernen Symphonie eine Einleitung zu geben, die einer Bach'schen Orchestersuite ausserordentlich ziemt, aber nimmermehr einem nach Beethoven entstandenen symphonischen Werke, — wie sie ihn befähigt, als Scherzo einen entschiedenen Tanz-Walzer vorzuführen, und im Schlusssatze ganz und gar in die der Haydn'schen Zeit konformen und diesem Muster so wohlanstehende, heitere, tändelnd-liebliche Weise zu verfallen. — So wirkt das Meiste in dieser Symphonie einschmeichelnd gefällig, allein sie kann keinerlei tieferes Interesse erwecken. Das Oratorium Hiob ist schon dem Texte nach zu lyrisch gehalten; die episch-dramatischen Momente hat sich der Verfasser zum Nachtheile seiner Musik ganz entgehen lassen. Die Scene zwischen dem Herrn und Satan (Hiob c. 2) — man denke an den Prolog im Himmel in Goethe's Faust —, — die dramatisch eingreifenden Persönlichkeiten Eliphas von Theman, Bildad von Suah, Zophar von Naema, weiterhin Elihu von Bus (Hiob c. 32 ff.) sind unberücksichtigt geblieben. Dadurch musste eine textliche Monotonie entstehen, die auch die genialste Schöpferkraft brach gelegt hätte. Es gehört noch immer zu den allerhöchsten Aufgaben des Menschengeistes, aus Hiob ein vollkräftiges Oratorium zu dichten und dasselbe in Musik zu tauchen. Ein tiefer, religiös-philosophischer Geist ist dazu vor Allem erforderlich. Dass aber auch so dieses Oratorium von Pasch einige köstliche, ergreifende Stücke enthält, lässt um so sicherer sein Kompositionstalent erkennen. Dazu gehört Hiob's Arie: „Könnt Einer meinen Jammer zählen" —, ferner das herrliche Quartett „Der grosse Thaten thut" — und der sich daranschliessende imposante Chor etc. — Ein Gesangchor und die Liebig'sche Kapelle hatten in angemessener Weise den Hauptantheil an der Ausführung des Konzertes. Von den Solisten verdient Herr Adolf Schulze als Hiob hohes Lob. Auch die anderen Solisten, Fräulein Rüdiger, Fräulein Langner, Herr Hauptstein, Herr Fischer, leisteten mit Ausnahme des Letztgenannten, Befriedigendes.

Alfred Kalischer.

Am 7. Dezember wurde in einem Konzerte in der St. Georgen Kirche Eduard Rohde's Kantate: „Winfried und die heilige Eiche bei Geismar", Gedicht von Osterwald, zum ersten Male und zwar mit grossem Erfolge ausgeführt. Das Werk reiht sich würdig an das schon Vorhandene des längst bekannten und beliebten, auf allen Gebieten der Komposition mit gleicher Meisterschaft gestaltenden Komponisten an und verdient die weiteste Verbreitung. Da es mannigfache Abwechselung und des Interessanten genug bietet, so wird es sich selbst seinen Weg bahnen. Die Chöre wurden sehr gut vorgetragen, ebenso die a capella gesungenen eingeflochtenen Choralstrophen. Die Solisten (Sopran Fräulein Rintel, Tenor Herr Geyer, Bass Herr Kulicke) leisteten durchaus Gelungenes.

Herr Gebhardt, ein Eleve der Königlichen Hochschule für Musik, spielte Bach's Es-dur-Fuge und die Begleitung zum Winfried in sorgfältiger Weise. Namentlich verlangt die letztere einen musikalischen und gut geschulten Organisten. Genannter Herr G. entsprach vollständig allen Anforderungen, die an einen solchen gestellt werden können.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr William Wolf, welcher Mitglied der Lehrerschaft des Berliner Handwerker-Vereins ist, hielt daselbst am Mittwoch den 17. Dezember vor einem aus Herren und Damen bestehenden Publikum einen Vortrag über Mozart's „Zauberflöte". Herr W. hatte sich vor Allem die Aufgabe gestellt, auf das überaus verworrene, die heterogensten Elemente zusammenmischende Sujet dieser Oper ein erklärendes Licht zu werfen, indem er die Entstehungsgeschichte des Textes mittheilte. Er zählte die Gründe auf, welche den spekulativen Theaterdirektor Schikaneder bewogen, in seinem Libretto die anfänglich „gute" Fee später in eine böse „Königin der Nacht", und den ursprünglich „bösen Zauberer" Sarastro in einen edlen, weisen Oberpriester zu verwandeln, sowie den Spassmacher Papageno und die mystischen Lehren und Prüfungen der „Eingeweihten" herbeizuziehen. Herr W. führte sodann den gesammten Inhalt der Oper, wie er nun geworden, an der Phantasie der Hörer vorüber; er gab dabei manche

musikalische Stelle auf dem Flügel an und flocht viele Bemerkungen über Züge aus der Musik ein, über ihre Charakteristik, über Feinheiten des Gedankens oder der Instrumentirung und anderes. Die Hörerschaft fühlte, wie sehr solch eingehende Erläuterungen das Verständniss und den Genuss eines musikalischen Kunstwerkes fördern, und folgte daher dem, obwohl langausgesponnenen, Vortrag mit regem, andauerndem Interesse.

— Von **Eduard Rohde's** vortrefflicher Klavierschule erschien soeben im Verlage von Hientzsch in Breslau die fünfte Auflage.

— Wer sich mit der Schreibart für das chromatische Klavier, welche von der gebräuchlichen abweicht, vertraut machen will, dem empfehle ich einen sehr klar geschriebenen Aufsatz, den Dr. A. Hahn in No. 49, 50 und 51 seiner Zeitschrift: „Die Tonkunst" darüber veröffentlicht.

— Demnächst erscheint im Verlage von Breitkopf & Härtel der zweite Band von Professor Spitta's Bachbiographie. Es ist anzunehmen, dass dieser Band, welcher das Werk des berühmten Philologen und Musikgeschichtsforschers beschliessen soll, an Werth dem ersten nicht nachstehen wird. Nach seinem Erscheinen wird in diesen Blättern ausführlich darüber berichtet werden.

— Bei einer dieser Tage in London stattgehabten Versteigerung von Musikalien wurde das Manuskript von Händel's Oper „Amadigi" — 73 Folioseiten — für 35½ Lstrl., und das des Mozart'schen Quintetts in D-dur — 30 Folioseiten — für 45 Guineen verkauft.

— Herr **J. v. Witt** in Schwerin ist vom Herzog von Sachsen-Altenburg durch Verleihung des Verdienstkreuzes des Ernestinischen Hausordens ausgezeichnet worden.

Kassel. Der 18. Dezember, der Geburtstag Carl Maria v. **Webers** (Geburtsjahr 1786), wurde von der hiesigen Königlichen Bühne durch die 200ste Aufführung des Freischütz festlich begangen.

Wien. (Aus einem Privatbriefe an den Redakteur.) Gestern fand im philharmonischen Konzert der Kaiserlichen Hofkapelle im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde die Aufführung von Wagner's Faust-Ouvertüre, Scharwenka's Klavier-Konzert und Mendelssohn's B-dur-Sinfonie statt. Die Leistungen des Orchesters unter Richter's Leitung übertrafen alle meine Erwartungen, auch die Begleitung des Scharwenka'schen Konzerts nach nur einer Probe. Sämmtliche Orchester-Piècen wurden sehr lebhaft applaudirt, aber nach den ersten Sätzen des Klavier-Konzerts brach ein Sturm des Beifalls los, welcher sich nach dem letzten Satze bis zu einem seltenen Orkan steigerte. 16 Mal musste der Komponist erscheinen, der Aufruhr nahm erst ein Ende, als man seiner Gestikulation anmerkte, dass er ermüdet sei. Der zweite Satz des Konzerts wurde Decapo verlangt. Mehrfach hörte man es aussprechen „das möchte er noch einmal ganz spielen". Es war für mich ein erhebendes Gefühl, das Werk eines Landsmannes in einer fremden Stadt von einer Menge von fast 4000 den besten Ständen angehörenden Menschen so gefeiert zu sehen.

Bücher und Musikalien.

Carl Krill: Trio (D-moll) für Pianoforte, Violine und Violoncell, op. 20. Berlin bei Lockhardt.

Trotz seiner 20 Werke ist mir Herr Krill ein homo novus. Sein Trio ist eigenartig, nur leider nicht im guten Sinne. Alles Thematische klingt irgend wo an und ist in den seltensten Fällen recht prägnant hingestellt. So ist z. B. gleich das Haupt-Thema des ersten Satzes eigentlich nur eine Phrase von drei Takten, welche ein Thema werden könnte, aber in der vorliegenden Gestalt noch keineswegs als ausgewachsen erscheint. Ein Haupterforderniss für ein Thema und seine Bedeutung innerhalb eines Musikstückes in Sonatenform ist aber die Verarbeitung desselben, gewissermassen die Bedeutung, die ihm der Komponist selbst beimisst. Davon findet sich nicht die Spur in diesem Satze, wo es aber in den anderen Sätzen versucht ist, da scheitert es an ausserordentlicher Ungeschicklichkeit im Kontrapunkt. Mir macht die ganze Komposition den Eindruck, als ob ein talentvoller, aber überspannter Musiker, der viel gehört nur noch nicht genug gelernt hat, phantasirte. Das Absonderliche, gleichviel ob wohlklingend oder nicht, ist auffällig bevorzugt. Grosse Breite herrscht, zumal in allem Nebensächlichen, vorbereitende Interjectionen spannen fort und fort die Erwartung, ohne dass diese gehörig befriedigt würde. Die Behandlung der drei Instrumente ist nicht glücklich getroffen. Dem Zusammenklang derselben mangelt es an Fülle, weil eine jede Polyphonie fehlt. Geige und Violoncello gehen meistens in Oktaven oder lösen einander ab.

Emil Hartmann: Serenade für Klarinette (oder Geige oder Bratsche) Violoncell und Pianoforte op. 24. Berlin bei C. Simon.

Der genannte Componist ist in den letzten Jahren mehrfach mit grösseren und kleineren Werken an die Oeffentlichkeit getreten, hat in denselben stets den künstlerischen Anstand gewahrt und Geschick in Gestaltung und Ausschmückung gezeigt. Die vorliegende Serenade, bestehend aus drei Sätzen (Idylle, Romanze und Finalrondo), besitzt ebensowohl die Vorzüge, als die Schwächen anderer mir bekannt gewordener Hartmann'scher Kompositionen.

Die Schwächen bestehen besonders darin, dass Hartmann sich zu sehr durch die Werke seines berühmten Verwandten, Niels Gade, beeinflussen lässt. Bis zu so hohem Grade darf die Verehrung für einen Meister nicht gehen, weil alle Selbstständigkeit dadurch getödtet wird. Ferner giebt Hartmann mehr auf das Aeusserliche als auf den Kern. Sehr zu loben ist sein Sinn für Wohlklang und das Abstandnehmen von Experimenten, wie auch die Taubheit gegen alle

unkünstlichen Sirenenklänge. Die Romanze gefällt mir am besten von den drei Sätzen der Serenade.

Arno Kleffel: Vier Phantasiestücke für Violine und Pianoforte op. 3. Berlin bei Simon.

Der Komponist hat Werthvolleres geschrieben, als diese Phantasiestücke, die übrigens weder der Violine, noch dem Klavier eigentlich dankbares Material bieten. Ich finde zwar überall den feinen Musiker wieder, dem aber leider nichts Rechtes eingefallen ist, und das bleibt doch immer die Hauptsache. Die Idylle No. 1 erscheint mir als das bestgelungenste der vier Stücke.

Von **Fitzenhagen** liegen mehrere Violoncellkompositionen vor: op. 9, 13 und 17. Berlin bei Luckhardt und op. 22, Berlin bei Schlesinger. Unter diesen geben wir der Haidenrösleinfantasie op. 17 den Vorzug.

Richard Wüerst.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Löschhorn: Etüden op. 66. 3 Hefte à 2 Mk. 50 ₰ und 3 Mark. Berlin, Julius Weiss.
= Heft I und II der Schule der Geläufigkeit von Czerny.

Ernst Rudorff: Acht Fantasiestücke op. 10, Berlin, Schlesinger
= R. Schumann op. 12, Phantasiestücke.

Jean Vogt: Prelude et Fugue op. 9?. No. III g-moll. Neue Ausgabe Preis Mark 1,50. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Bequemer zu spielen als die leichteren Bach'schen Fugen.

Meinungs-Austausch.

Herrn Hermann Schramke in Cottbus!

Wenngleich meine in diesen Blättern zum Abdruck gelangende musiktheoretische Arbeit es im wesentlichen mit der Akkordlehre zu thun hat, so ist es mir doch durchaus willkommen, dass meine wenigen dem Kapitel von den Septimenakkorden vorausgeschickten Bemerkungen über die Intervallenlehre eine Erwiderung von Ihrer Seite, geehrter Herr hervorgerufen haben. Sie werden mich jederzeit bereit finden, auf rein objektiv gegebene Gegenargumente einzugehen, weil ich die freudige Ueberzeugung hege, dass nur auf diese Weise allerlei wildwuchernde Uebelstände namentlich auf dem Gebiete der Harmonielehre (im weitesten Sinne genommen) endgültig beseitigt werden können. Wenn Sie und andere Kunstgenossen in all' derartigen Dingen das Motto „sine ira et studio" mehr und mehr als kardinalmaxime beherzigen, wird dies dem Gedeihen der Kunst gewisslich recht frommen. Nur absolute Objektivität, Loslösung von aller Leidenschaftlichkeit kann hierbei von wahrhaftem Nutzen sein.

Ad rem muss ich zunächst offen bekennen, dass die Intervallenlehre, als Ganzes genommen, mir durchaus noch nicht in logischer, unantastbarer Klarheit dasteht. — Es bleiben — wenn ich alle vorhandenen Darstellungen der Musikgelehrten dabei im Auge behalte — immer noch manche recht dunkle Punkte, schier unauflösliche Probleme zurück. Die Aufgabe derjenigen, denen die praktische Musik die Hauptsache ist, kann also nur darin bestehen, ein Intervallen-System aufzustellen, das der praktischen Musikausbildung am meisten entgegenkommt. Der Musiktheoretiker befindet sich hierbei etwa in der Lage des Naturforschers oder Astronomen, der für die verschiedenartigsten Vorkommnisse auf irgend einem Gebiete des Naturlebens eine allgemeingültige Hypothese aufstellt. Eine derartige Hypothese oder Prämisse behält so lange wissenschaftliche Kraft, als ihr keine dem betreffenden Gebiete angehörende Erfahrung des realen Lebens widerstreitet. Machen wir nun die Nutzanwendung auf die Intervallenlehre, dann werden wir sagen müssen: diejenige hypothetische Kardinal-Regel erhält den relativ wissenschaftlichen Werth, welcher sich alle vorkommenden praktischen Intervallenverhältnisse am besten fügen.

Ich muss nun wiederholentlich behaupten, dass mir von den drei hervorragendsten verschiedenartigen Darlegungen der Intervallentheorie, deren eine etwa Weber-Kunkel-Schramke, deren zweite etwa Dehn-Richter-Grädener vertreten und deren dritte vornehmlich Marx repräsentirt, die Marx'sche Anschauungsweise darum als die annehmbarste erscheint, weil sie dem praktischen Verständniss am besten entgegenkommt, überhaupt am leichtesten logischer vollendet werden kann.

Das Grundgebrechen unserer gesammten Theorie liegt darin, dass die Herren Theoretiker noch viel zu wenig bemüht, für alle Materie, die sie vorführen, bis in die Einzelbegriffe hinein, deutliche für sich und durch sich selbst verständliche Definitionen aufzustellen. Es wird noch gar viel mit Dingen operirt, die weder der Lehrende noch der Lernende klar begreift. — Alle Theoretiker, die noch „reine" Intervalle statuiren, hätten zunächst konsequenterweise 5 Intervallengeschlechter aufzustellen und durch Definitionen, die nach Form und Inhalt genügen, zu veranschaulichen, nämlich grosse, reine, kleine, verminderte und übermässige. Andere Theoretiker müssten sogar definiren können, was sind reine, was sind grosse, was sind kleine, was sind falsche, was verminderte und was sind übermässige Intervalle. Denn jeder Lehrer muss doch zunächst sich und demzufolge auch dem Schüler klare Rechenschaft davon ablegen können, was er unter einem grossen, reinen, kleinen (etwa auch falschen), verminderten, übermässigen Intervalle versteht. All' dieses muss in klarer, stets in sich abgerundeter Form gegeben werden können. Darum habe ich's mir hier angelegen sein lassen, die vier Intervallengeschlechter, die ich anerkenne, jedes für sich abgesondert genau zu definiren. Wenn ich erst Ihre Definitionen von den verschiedenen Intervallengeschlechtern, die Sie etwa aufstellen, kennen gelernt haben werde, dann kann ich Ihrer Theorie erst auf den Grund kommen. — Wenn es Ihnen demnach darum zu thun ist, logisch denkende Menschen zu Ihrer Ansicht zu bekehren, dann geben Sie uns doch ja recht bald die folgenden Begriffserklärungen: 1) Was ist ein grosses Intervall? 2) Was ist ein reines Intervall? 3) Was ist ein kleines Intervall? 4) Was ist ein vermindertes Intervall? 5) Was ist ein übermässiges Intervall?

Wie Sie aus meiner Darstellung die Konsequenz

ziehen müssen „dass ein kleines Intervall immer in einer Durenleiter leiteriger sein muss“, muss ich leider bemerken, dass mir diese Schlussfolgerung unverständlich ist. Aus Ihrer Andeutung, dass Sie etwa e—f eine kleine Quarte, f—h (also auch c—fis) eine grosse Quarte nennen, würde ich auf folgende Kardinalregel für die Intervallengeschlechter kommen, die allerdings logisch erscheinen kann, aber zu den wunderlichsten Konsequenzen führen muss. Gehen Sie etwa davon aus, dass Ihre grosse Quarte etwa f—h) darum 3 Ganztöne enthalten müsse, weil ja die grosse Secunde 1 und die grosse Terz 2 Ganztöne enthält dann liesse sich das wohl hören. Die allgemeine Definition für grosse Intervalle (die Prime fiele mit Recht als Intervall ganz fort) würde dann also lauten müssen „Jedes Intervall ist gross, das aus lauter ganzen Intervallenstufen zusammengesetzt ist.“ Konsequenterweise müsste — da die grosse Secunde 1, die gr. Terz 2, die gr. Quarte (z. B. f—h) 3 Ganztöne enthält, die grosse Quarte 4, die grosse Sexte 5 und die grosse Septime 6 Ganztöne umfassen. Darnach wäre c—d eine gr. Secunde, c—e eine gr. Terz, c—fis eine gr. Quart, c—gis (!) eine grosse Quinte, c—ais (!) eine grosse Sexte und c—his (!) eine grosse Septime. Weiteres kann ich nicht geben, weil ich, wie gesagt, Ihre Definitionen nicht kenne.

Mit dem Wunsche, dass Sie meinen ferneren Ausführungen über die Septimenakkorde eine freundliche Aufmerksamkeit entgegenbringen, empfiehlt sich Ihnen mit hochachtungsvoller Ergebenheit

Dr. Alfred Kalischer.

Berlin, 6. Dezbr. 1879.

In Bezug auf die von Herrn Dayers erfundene Abdämpfung möchte ich der in Nummer 23 dieses Blattes enthaltenen Empfehlung des Herrn Prof. Wüerst noch Einiges hinzufügen. Ich selbst benutze diese Vorrichtung seit beinahe einem Jahre und habe ihr ausser dem Hauptzweck, die eigenen Nerven und die der Mitbewohner zu schonen, noch manche Vortheile für das Ueben abgewonnen. Man vermag mit der Dayers'schen Abdämpfung namentlich im Diskant so leise zu spielen, dass ausser dem Tastgeräusch kein Ton zu vernehmen ist. Bekanntlich hat nun der vierte Finger von Natur weniger Kraft, als die übrigen, und schlägt in Folge dessen in vielen Fällen seine Tasten zu schwach an, aber auch andere Finger vermögen in gewissen Stellungen und Lagen nur mühsam ihre Tasten mit der geforderten Kraft anzuschlagen. Bei Anwendung der Abdämpfung bemerkt man nun mit Erstaunen, dass die betreffenden Töne zuweilen gar nicht mehr klingen. Es stellt sich als vortreffliche Uebung heraus, nun umgekehrt mit den kräftigen Fingern tonlos zu spielen und dagegen die schwachen hören zu lassen. — Andererseits schlagen einzelne Finger, z. B. der untergesetzte Daumen, ihre Tasten oft zu stark an. Hier wäre folgende Uebung am Platze. Man lässt die starken Finger, also den Daumen, unhörbar spielen, während die Töne der anderen Finger erklingen. Weitere Uebungen sind: Zu gleicher Zeit mit einer Hand hörbar, mit der anderen tonlos spielen, — bei gebundenen Terzen oder Sexten die schwachen Finger stark, die starken unhörbar anschlagen u. s. w.

Es lässt sich in dieser Weise leicht ein System von Fingerübungen feststellen, welche, auf dem Princip der Uebertreibung beruhend, einen gleichmässigen Anschlag aller Finger auszubilden bezwecken, — Uebungen, welche in gleich genauer Ausführung ohne die Abdämpfung gar nicht vorgenommen werden können.

Gustav Stoewe.

Antworten.

Abonnent in W.-S. Ist zur Besprechung angegeben. Sobald dieselbe eingeht und der Raum es gestattet, erfolgt der Abdruck. Wenn Sie die Stösse von Büchern und Musikalien sehen könnten, welche hier zur Besprechung lagern, dann würden Sie begreifen, dass es unmöglich ist, ein Werk schon zwei Monate nach der Einsendung zu berücksichtigen.

Herrn S. in Strassburg im Elsass. Schönsten Dank, soll bestens besorgt werden, es war schon oft Nachfrage.

Herrn Direktor K. in Wien. Ganz kurze Notizen gern, doch nur wenn die Aufführung sich durch irgend etwas von anderen derartigen Veranstaltungen unterschied und Neues und Gediegenes brachte.

K. R. in Rendsburg. Louis Köhler hat leichte Etüden für die linke Hand geschrieben, die als op. 233 bei André in Offenbach erschienen sind. Etwas schwerer sind die von Berens (Hamburg, bei Cranz) und die zehn Etüden von Anton Krause op. 15 (Breitkopf & Härtel). — Ausser den Ihnen bereits empfohlenen Chorälen à 4 ms. von Gurlitt und Sering konnte ich ähnliche Arrangements nicht in Erfahrung bringen.

Herrn L. G. in G. Dayers's Klavierdämpfer kostet 36 Mark, doch kann das Instrument nur in der Behausung des Erfinders mit der Vorrichtung versehen werden. Nach einer blossen Beschreibung würden Sie dieselbe nicht nachbilden können, der Erfinder würde Ihnen dazu auch schwerlich die Erlaubniss geben.

Sie fragen ferner: „Ob es nicht vortheilhaft sein würde, wenn man die infolge der Uebung ermüdeten Muskeln und Nerven — vielleicht jedesmal nach längerer Uebung — durch einen milden elektrischen Strom erfrischen könnte?“ Nein, ist nicht zu empfehlen, denn die sich immer von Neuem einstellende Ermüdung beweist, dass Ihre Muskeln und Nerven schon so geschwächt sein müssen, dass ärztliche Mittel ohne längere Ruhe von keinem Nutzen sein können. Lesen Sie den Aufsatz in No. 10, 11 und 12 des Klavier-Lehrer Jahrgang 1879: „Ueber die gesundheitsschädlichen Folgen des unrichtigen Uebens“. Die darin zur Bekämpfung solcher Muskel- und Nervenleiden empfohlene Kurmethode (Massage) wird hier von Dr. Cronfeld, Friedrichstrasse 244, mit Erfolg angewendet.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

An Dienstag den 13. Januar Abends 7½ Uhr findet im grossen Saale der Königlichen Hochschule eine Versammlung statt.

Tagesordnung:

Geschäftliches. Literarisch pädagogische Mittheilungen. Vorlegung des Kempf'schen Griffhalters, des Decher'schen Taktmessers und der Gley'schen Taktuhr.

Zur gefälligen Beachtung!

Nach Vereinsbeschluss finden die Sitzungen nicht mehr am ersten, sondern am zweiten Dienstag jeden Monats statt.

Der Vorstand.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 2. **Berlin, 15. Januar 1880.** **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Unhörbares in der Musik.

Von **William Wolf.**

(Fortsetzung.)

Andere Arten von Unhörbarkeit finden sich speziell in der Klavierliteratur, durch die Natur des Klavier-Instrumentes bedingt. Wenn zwei Stimmen in denselben Ton hineinlaufen, oder von demselben Tone ausgehen, da sollte, der Intention des Komponisten nach, ein doppelter Ton erklingen, während die Wirklichkeit nur einen einfachen giebt. Anders wieder wenn ein lang anzuhaltender Ton auftritt, während sich gleichzeitig andere Stimmen bewegen, da ist es sehr oft nicht möglich, die letzteren so zart zu halten, dass nicht jener anszuhaltende Klang, in Folge seines raschen Verhallens, übertönt werde. Ja, die Kurzathmigkeit des Klaviertones ist Ursache einer durchgehenden Erscheinung, die uns mit Staunen wahrnehmen lässt, in welch enormem Grade unsere musikalische Einbildungskraft fähig und gewöhnt ist Lücken in der sinnlichen Darstellung, ganz unbewusst, auszufüllen; wir meinen die Melodiegebung auf dem Klaviere. Eine echte Legato-Melodie wird vom Komponisten stets so gedacht, wie sie im menschlichen Gesange oder auf einem Streich- oder Blase-Instrument zur Erscheinung kommt (wie die Worte „Cantilene", „cantabile" für solche Melodie beweisen), d. h die Töne in dem gleichen Stärkegrade, mit welchem sie angesetzt wurden, auch weiterklingend, oft sogar während des Weiterklingens noch anschwellend. Diese Forderungen zu erfüllen, ist bekanntermassen dem Klavier, selbst einem vorzüglichst gebauten, unmöglich; in Wirklichkeit fehlt der Klavier-Melodie das Aneinanderschmelzen der Töne, der Uebergang von einem Ton zum anderen; die Kantilene wird in ihre einzelnen Atome mehr oder minder zerstückelt. Wieso finden wir dennoch den Melodie-Vortrag so manches Pianisten „schön", „seelenvoll", da doch gerade ein Haupttheil einer solchen Wirkung des Melodischen auf jenem Ineinanderfliessen, „Gezogenen" beruht? Es erklärt sich daraus, dass der Spieler für Alles, was in Wirklichkeit nicht darstellbar ist, feinfühlige Andeutungen in seinem Vortrag giebt, wodurch er die musikalische Phantasie anregt und in die rechte Bahn lenkt, um das Fehlende unwillkürlich hinzuzufügen. Die Art des Anschlages, der fein abgewogene Stärkegrad, die Behandlung der Begleitung, dies und noch Anderes, giebt dem von wahrhaftem Gefühl beseelten Künstler die Mittel, jene Absicht in hochvollendeter Weise zu erreichen. Es gleicht dies etwa der malerischen Aufgabe, statt einer ausgeführten Zeichnung eine Skizze, oder gar eine Silhouette zu liefern. Wer hat nicht schon bei letzterer, wenn sie von einem genialen Meister geschaffen worden, bewundert, wie vollkommen durch die blosse Kontourlinie die ganze Gestalt, in blühendem Leben, mit allen einzelnen Zügen des Charakteristischen und Schönen, vor sein inneres, und dadurch auch vor sein äusseres Auge

trat? — Ohne dieses wunderbare Mitschaffen der angeregten Einbildungskraft wäre es geradezu unmöglich, dass das Klavier uns ein künstlerisch brauchbares Instrument, geschweige ein so überaus beliebtes, und eigentlich das werthvollste von allen sein könnte.

Sehr eigenthümliche Fälle von Unhörbarem leiten sich in der Klaviermusik vom Pedal her. Diese für Klavierspieler und Pädagogen so wichtigen Erscheinungen wollen wir etwas eingehend betrachten. Der durch Pedal-Anwendung erzielte Vollklang — sowohl im forte der gewaltige, von Fülle strotzende, als im piano der romantische, weichverschwimmende — beide Arten sind der neueren Klaviermusik unabweisliches Bedürfniss, und werden unaufhörlich und überall gefordert. Diese Pedal-Forderung hat sich nun in Uebereinstimmung zu setzen mit jenem allbekannten musikalischen Natur-Gesetz, dass nur solche Töne durch Pedal verknüpft werden dürfen, welche zusammen eine „musikalisch-mögliche Harmonie" ergeben. Da nun aber das unabhängige Verlangen nach Pedal-Klang sich vordrängt, so entsteht häufig nicht wirkliche „Uebereinstimmung" mit dem Harmonie-Gesetz, sondern ungemein oft ein „Kompromiss", in welchem das Harmonie-Prinzip übel fährt, es werden, wenn auch nicht gerade mehrere Harmonieen in ein Pedal zusammengebracht, so doch solche Tonreihen durch Pedal zusammenklingend erzeugt, in denen die zu Grunde liegende Harmonie mit Durchgangs- und Verhaltstönen, oft sehr reichlich und hervorstechend, durchsetzt ist. Diese gemischte, „unreine" Harmonie kann nicht das eigentlich „Gewollte" sein, vielmehr wird hier wiederum an das innere Ohr appellirt, dass es die gewollten „reinen" Harmonieen heraushöre. Hier findet also eigentlich ein Forthören statt eines Hinzuhörens statt, die mit der Harmonie streitenden Töne sollen überhört, im inneren Musiksinne nicht mit vernommen werden. Und auch diese Forderung erfüllt das innere Ohr. Jedoch wir gestehen — im Einklang mit so manchen kritischen Autoritäten — dass wir sehr häufig diese Forderung in einem durchaus unstatthaften Uebermass gestellt finden; theils ist es in solchen Fällen schwer oder gar nicht möglich, aus der unharmonischen Klangmasse die beabsichtigten Akkorde herauszuhören, theils bildet das unaufhörliche Darstellen solcher gemischter, unreiner Klangmassen ein förmliches Attentat auf das Ohr, und lässt es gar nicht zu, ein gereinigtes inneres Bild an die Stelle des aufdringlichen, hässlichen äusseren Bildes zu setzen. Höchst wundersam ist es zu bemerken, wie sich an diesen Ausschreitungen nicht nur die Reproduzenten, die Spieler, sondern die Komponisten selbst, ja die besten Komponisten betheiligen. „Wie ist es möglich?" wird ein in diesem Punkte empfindlicher Musiker ausrufen, „dass ein Chopin seine äusserst feinen Tonlinien und Stimmführungen durch solch ein, meist schematisch Takt für Takt gesetztes, fast, möchte man sagen, roh aufgetragenes Pedal, zu dicken unreinen Tonmassen zusammenballt und verunstaltet?" Die Antwort ist: Der innere Sinn gewinnt eben leicht eine merkwürdige, bis in die weiteste Uebertreibung gehende Macht und Gewöhnung, sein Gebilde an die Stelle des äusseren zu setzen; den Komponisten, aus deren eigenem Haupt die Tongestalten entsprungen, stellen sich diese stets rein und klar vor ihre Sinne, selbst dann, wenn sie bei ihrem Spiel in Wirklichkeit verwischte Bilder geben. Den Spielern geht es ebenso, auf ihren Noten und in ihrem Geiste steht das deutliche und saubere Tonbild, und sie überhören es gar leicht, wenn sie, oft bis zu unglaublichem Grade, ein verunschöntes und disharmonisches statt dessen vortragen. Schöpfer und Darsteller eines Stückes werden sich also den Genuss desselben durch ein solches Verfahren nicht rauben. Wie aber steht's mit den Zuhörern? Diese hören vor Allem, was sie hören. In mässiger Ausdehnung darf man auch hier ihren inneren Sinn in Anspruch nehmen, darf ihm leichte, naheliegende Korrekturen der gehörten Pedal-Zusammenklänge zumuthen; sobald man aber diese enggezogenen Grenzen überschreitet, so tritt dem Hörer nichts als jene unverständlichen und sein Gehör beleidigenden Tonkonvolute entgegen.

(Schluss folgt.)

Zur Vervollkommnung der praktischen Harmonielehre.

Von **Alfred Kalischer.**

(Fortsetzung.)

Weit wichtiger ist nun freilich die kritische Erörterung der Frage, ob und warum die 7 gewonnenen Arten leitereigener Septimenakkorde in Wahrheit als vollgültige Septimenakkorde anzusehen sind oder nicht.

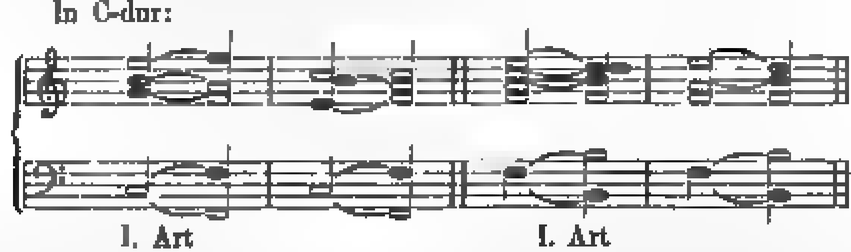
Es wird nunmehr der Beweis zu geben versucht, dass diese 7 Arten sammt und sonders allerdings als vollkommen gleichberechtigte selbstständige Septimenakkorde anzusehen sind.

Was gehört zum inneren Wesen eines Septimenakkordes? So wie der Haupt-Septimenakkord, seinem ursprünglichen Drange

entsprechend, in einen Dreiklang aufgelöst wird, der eine leitereigene Quarte höher oder eine leitereigene Quinte tiefer liegt, als eben dieser Septimenakkord (z. B. in C-dur und in C-moll liegen diese Dreiklänge eine Quarte höher oder Quinte tiefer als ihr Dominant-Septimenakkord g—h—d—f): so muss auch jeder anders geartete Septimenakkord in einen Dreiklang hinübergeführt werden können, der eine leitereigene Quarte höher oder eine leitereigene Quinte tiefer steht, als der betreffende Septimenakkord. Ist also diese Lösung auf befriedigende Weise für alle anderen 6 Septimenakkordarten zu ermöglichen, dann wird damit all diesen Septimenakkorden vollständiges Bürgerrecht im Bereiche der Septimenakkorde eingeräumt werden müssen.

Für die I. Art, nämlich für den grossen oder Dur-Septimenakkord wird dieses Jeder ohne Weiteres zugeben. Das folgende Beispiel spricht für sich selbst.

In C-dur:
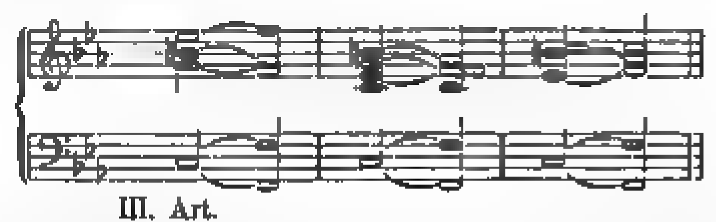


I. Art I. Art

Daraus geht mit Evidenz hervor, dass der grosse Septimenakkord überhaupt zweierlei durchaus regelrechte Auflösungen zulässt: er kann nämlich in einen (selbstverständlich leitereigenen) Durdreiklang und in einen verminderten Dreiklang aufgelöst werden. Während nun in den Durtonarten beide Auflösungen zulässig sind, ist in den Molltonarten leitereigen nur die Auflösung in den verminderten Quintenakkord möglich (z. B. in c-moll: as—c—es—g nach d°; d° bedeutet den verminderten Dreiklang auf d als Basston, also = d—f—as).

Für die II. Art, nämlich für den Dominantseptimenakkord (Dur-moll-Septimenakkord) ist jede weitere Erklärung überflüssig. Es genügt, zu bemerken, dass derselbe ebenfalls zweierlei regelrechte Auflösungen zulässt, die eine in den Durdreiklang, die andere in den Molldreiklang; wovon erstere Auflösung den Durtonarten, letztere den Molltonarten eignet.
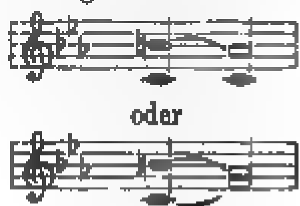
In der III. Art, nämlich im klein-grossen oder Moll-Dur-Septimenakkord (z. B. c—es—g—h) begegnen wir dem wahren „enfant terrible" der Septimenakkord-Welt. Mir ist bis dato noch kein Lehrbuch der Harmonie vorgekommen, worin ein so gearteter Septimenakkord Gnade vor den Augen des gestrengen Autors gefunden hätte. Gnade würde ihm indess in Wahrheit nur dann zu Theil, wenn er in seiner fortschreitenden Bewegung eben so frei und selbstständig schalten dürfte, wie die anderen Septimenharmonieen. Genau genommen, ist der wirkliche Grund, weshalb dieses Schmerzenskind des Septimenakkordreiches allseitig noch so perhorrescirt wird, darin zu suchen, dass die harmonische Moll-Scala durchaus noch nicht so fest ins allgemeine musikalische Gehör eingedrungen ist, wie die Durtonleiter. Nun muss die regelrechte Auflösung dieses Septimenakkordes folgendermaassen beschaffen sein:

In C-moll:



III. Art.

Der eigentliche Stein des Anstosses ist hierbei das Septimenintervall, eine Dissonanz, deren oberer Ton (h) vermittelst des übermässigen Untersekundenschrittes seine Auflösung findet. Allerdings ist diese Erscheinung von allen bisher sanktionirten Dissonanz- (also auch Septimenakkord-) Auflösungen so abweichend, so einzig, dass es wenigstens erklärlich ist, warum dieser Septimenakkord bislang noch ohne seine selbstständige Existenz nur so vegetiren muss. Allein das darf in der Zukunft doch nicht so weiter gehen. Hoffentlich werden diejenigen nicht mehr lange isolirt dastehen, denen eine solche Septimenauflösung



nicht nur kein Aergerniss darbietet, sondern denen sie, weil schlechterdings leitereigen, durchaus natürlich vorkommt. Wem die harmonische Mollscala innerlich so geläufig, natürlich geworden ist, wie die Durscala, dem wird der Auflösungsschritt von h—as ebenso fasslich, für sich zeugend erscheinen, wie derjenige von h—a. Es ist demzufolge kein irgendwie plausibler Grund vorhanden, dem Septimenakkorde auf der I. Stufe der Molltonleiter (in a-moll also a—c̄—ē—gis) die vollständige Gleichberechtigung mit allen anderen leitereigenen Septimenakkorden zu versagen.

(Fortsetzung folgt.)

Das Harmonium.

Noch stehen wir unter dem Eindrucke des schönen Weihnachtsfestes: der im Lichterglanz strahlende Tannenbaum, die fröhlichen Kindergesichter, all die Liebesgaben von Hand zu Hand, Glück und Freude ringsum in Herz und Blick von Jung und Alt, so wird es noch lange vor unserm Auge stehen.

Sollen wir aber den Moment bezeichnen, der sich am tiefsten uns eingeprägt hat und darum in der Rückerinnerung an jene lieblichen Bilder stets wieder in den Vordergrund tritt, so ist es der, wo mitten in dem Jubel der Christbescheerung sanfte, zauberische Klänge sich in unser Ohr schlichen und die laute Freude gefangen nahmen.

O du heilige,
O du selige,
Freudenbringende Weihnachtszeit!
Welt war verloren,
Christ ist geboren,
Freue, freue dich, o Christenheit!

klang es aus dem Nebenzimmer in jenen leisen, süssen Akkorden, die wir auch ohne Worte wohl verstehen. Das war es, was unserer Freude noch fehlte, das Herz fühlte sich emporgezogen zu dem himmlischen Freudenspender, zu dem, der die Liebe selbst ist und das stillbewusste Wonnegefühl, mit allen unsern Theuren von seinem Liebesarme umschlossen zu sein, hob uns weit über das Irdische und Vergängliche in das Reich des Ewigen und Seligen.

Das vermag so unmittelbar, so unfehlbar nur die Musik, und von allen ihr zu Diensten stehenden Instrumenten ist das Harmonium nicht am wenigsten geeignet, unsere Stimmung zu vertiefen, ihr die rechte Weihe und zugleich den rechten Ausdruck zu geben für das, was sie auszusprechen strebte.

Ueber das Harmonium ist in neuerer Zeit viel geschrieben und geredet worden, in warmen Worten hat man seine eigenthümlichen Vorzüge geschildert, und, was uns im höchsten Masse erfreulich ist sagen zu können, Meister von Fach, deren Namen von gutem Klang in der Kunstwelt sind, haben sich endlich herabgelassen, sich das Instrument näher anzusehen, und haben dann zur Feder gegriffen und in Fachblättern seine lang bestrittene Ebenbürtigkeit anerkannt. Dennoch ist das Harmonium auch heute noch „der verkannte Hausfreund", wie ein kunstsinniger und beredter Freund des Instruments dasselbe vor einigen Jahren in einer Reihe von Aufsätzen, welche in einem weit verbreiteten Familienblatte erschienen, treffend genannt hat. Es ist geradezu unbegreiflich, dass in zahllosen Familien, welche den Werth der das Leben verschönernden Kunst zu würdigen wissen und die der Musik bei geselligen Freuden wie beim stillen Genusse häuslichen Friedens die erste Stelle einräumen, das Harmonium noch fehlt. Sollte sie dem gelehrten Musikkritiker eines hervorragenden Berliner Blattes — der offenbar noch wenig Gelegenheit hatte, unser Instrument in seiner vollen und vielseitigen Wirkung kennen zu lernen — Recht geben wollen, wenn er sagt, dass die mit Wohllaut getränkten Töne des Harmoniums sich allzu in das Ohr einzuschmeicheln wüssten, um es gar bald zu ersättigen? Dann würden sie sich in einem grossen Irrthum befinden, und es wäre nur zu wünschen, dass sie sich einmal klar machten, welches andere Soloinstrument, etwa den von Künstlerhand ertönenden Allerweltsflügel ausgenommen, sie stundenlang ohne Ermüdung des Ohrs anhören könnten. Die Klarinette? oder das Waldhorn? oder die Trompete? Durfte doch ein Spohr die Scherzfrage aufwerfen: was ist langweiliger als ein Flötenkonzert? und niemand hat ihm die Antwort übel genommen: zwei. Wer wollte darum der zarten Flöte den Rang streitig machen, der ihr im Reiche der Töne gebührt?

Man suche sich doch endlich von den Vorurtheilen frei zu machen, die dem Heimischwerden des Harmoniums im Hause wie im Konzertsaal noch immer entgegenstehen, gebe sich nur halbwegs die Mühe es spielen zu lernen, die man sich beim Studium irgend eines andern Instrumentes giebt, und es wird Niemand gereuen. Freilich denken wir hierbei weniger an jene brillanten Vorträge, die den Hörerkreis in Ekstase versetzen und mit herz-, ohren- und handschuhzerreissendem Beifallklatschen endigen, als vielmehr an jene mehr innerliche, das Gemüth erhebende und erquickende Wirkung, welche das Harmonium unter kundiger Hand, ganz besonders in Verbindung mit dem Klavier und etwa einer Violine oder einem Violoncello unfehlbar hervorbringt. Glücklicherweise bietet die immer reicher werdende Literatur dieser Musikgattung schon eine grosse Zahl schätzbarer Arbeiten, sie wird in dem musikalisch so hoch begnadigten deutschen Vaterlande gewiss nicht hinter der wachsenden Verbreitung des Harmoniums zurückbleiben.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 10. Januar 1890.

Die Königin von Saba, Oper in vier Akten nach einem Text von Mosenthal, komponirt von Karl Goldmark, hat im Königlichen Opernhause bereits acht Aufführungen erlebt. Selten ist mir ein so uninteressanter und in Bezug auf die Charakterentwicklung der Hauptpersonen so unwahrscheinlicher Text vorgekommen, wie der der genannten Oper. Es mangelt derselben vorerst eine Person, welche als Mittelpunkt der Handlung unser Interesse in Anspruch nimmt, sie entbehrt ausserdem jedes ethischen Hintergrundes. Ein alter König, eine leichtfertige, kokette Königin, eine junge Priestertochter, verliebt und ohne Charakter, endlich Assad, ein verblendeter Tannhäuser, welcher der Königin halber pflichtvergessen seine Braut am Altar verlässt, was man bei einer zauberkundigen Venus einigermassen begreiflich finden würde, was aber in diesem Falle nur den haltlosen Charakter des Jünglings kennzeichnet — das sind die Personen, welche in die Handlung eintreten. Dass der Samum schliesslich das Richteramt übernimmt und den Sünder, der inzwischen in sich gegangen ist, tödtet, wirkt deshalb nicht versöhnend, weil letzterer nicht männlich und muthig genug gegen seine Begierden angekämpft hat. So abstossend nun aber der Text ist, so anziehend ist zum grossen Theil die Musik. Goldmark ist ein Dramatiker von hoher Bedeutung. Er beherrscht von den Tönen zartester Empfindung bis zu denen höchster Gluth und Leidenschaft alle Gefühlsregungen des menschlichen Herzens mit gleicher Meisterschaft, und die Mittel, mit denen er sie darstellt, verrathen sowohl den kunstsinnreichen, mit sicherer Hand gestaltenden Musiker, als auch den feinfühligen Poeten, der zwar einem gesunden Realismus Rechnung trägt, doch nie über die Grenzen der Schönheit hinausgeht, und dessen Ausdrucksart sich ebenso fern von Trivialität hält, als sie auch jene Gesuchtheit vermeidet, durch welche manche Komponisten den Mangel an Gedankentiefe verbergen zu können glauben. Von besonderem Reiz ist die farbenprächtige Instrumentation und das wohlgetroffene Lokalkolorit, hier besonders zeigt sich der Einfluss, den das Studium Wagner'scher und Meyerbeer'scher Opern auf den Komponisten ausgeübt. In den Ensemblesätzen leistet der Künstler das Höchste, in den Sologesängen zeigt sich mit wenigen Ausnahmen eine Zerflossenheit der *Form*, welche uns den Genuss gewisser schöner Einzelheiten verkümmert. Die sorgsame Einstudirung der Oper durch Herrn Musikdirektor Kahl gab ein schönes Zeugniss für die hohe Direktions-Befähigung des Genannten. Chor und Orchester, an welche der Komponist die höchsten Anforderungen stellt, leisteten durchweg Vortreffliches.

Um die Darstellung der Hauptpersonen machten sich die Damen **Lehmann, v. Voggenhuber** und **Beckofer,** und die Herren **Betz, Fricke** und **Ernst** hochverdient.

Emil Breslaur

Donnerstag, den 8. Januar, II. Abonnements-Konzert von Xaver Scharwenka, Gustav Hollaender und Heinrich Grünfeld.

Die Aufgabe, welche sich die Konzertgeber gestellt haben, ausschliesslich Novitäten oder doch mindestens Werke lebender Komponisten auf ihr Programm zu setzen, ist jedenfalls sehr löblich. Liegt doch der Gedanke so nahe, in Hinblick auf die bildenden Künste, bei welchen Ausstellungen das Bekanntwerden neuer Werke und ihrer Autoren auf ebenso feine wie praktische Weise vermitteln, ähnliche Stätten auf musikalischem Gebiete zu schaffen. Da der Staat nach dieser Seite hin für die producirenden Tonkünstler so gut wie Nichts thut, so muss ein jedes derartige Unternehmen, welches opfer- und spielfreudige reproducirende Künstler mit eigenen Mitteln und auf eigene Rechnung in Scene setzen, freudigst und dankbar begrüsst werden. So gern man nun auch der vortrefflichen ausführenden Künstler, der Herren Scharwenka, G. Hollaender und H. Grünfeld halber die Konzerte besucht, so sollen doch auch die Novitäten das Publikum anziehen und so interessiren, dass es gern wiederkommt, um Einblick zu nehmen in die Werkstätte des Musikgeistes der Gegenwart. Doch hier liegt auch gerade die gefährliche Klippe, an welcher derartige Unternehmungen schon so oft gescheitert sind: Die Wahl der Novitäten. An schlechten Bildern auf der Ausstellung geht man schnell vorüber, um sich ganz und ungeschmälert in die Betrachtung der guten zu versenken. Was anders im Novitäten-Konzert. Jeder Ton mehr eines unbedeutenden oder nicht passend gewählten Stückes, das man ja nicht vermeiden kann, das man anhören muss, wirkt erschlaffend auf das Interesse der Hörenden; und wenn einmal Ermüdung oder gar das drohende Gespenst der Langeweile den Zuhörer gepackt, so hat das Beste, was folgt, schweren Stand oder geht ganz verloren.

Dies gemahnt die Arrangeure derartiger Konzerte daran, bei der Aufstellung des Programms vorsichtig zu sein. — Wir sind der Ansicht, dass die Konzertgeber in dieser Richtung diesmal nicht besonders glücklich gewesen sind. Zuvörderst die Menge der Kompositionen, 11 sage 11 verschiedener Komponisten. Doch dieser Umstand veranlasste nicht allein die Völkerwanderung vor der 6. und 7. Nummer, hauptsächlich war es eine gewisse monotone Eintönigkeit und Verschwommenheit, welche in den meisten Werken abgelagert war. Hätten nicht die guten Geister eines R. Würst (Lied „Keine Antwort"), H. Urban (Bacchantinnen-Tanz, an dem wir nur auszusetzen haben, dass er so kurz war), A. Büttner (Rhapsodie) und X. Scharwenka (Polonaise), eine in dieser Schwüle erfrischende Kühlung zugefächelt, wir wären vielleicht ebenfalls vor der „Hartmann'schen Serenade" geflohen.

Die Aufführung war auf der Höhe der bei den Konzertgebern gewohnten trefflichen Leistungen. Ihnen schloss sich die Meister-Klarinette des K. Kammermusik. Roth ebenbürtig an, der Sängerin Frl. Scharwenka können wir heut keine Komplimente machen.

Ganz abgesehen davon, dass wir die Gounod'sche Arie für den Konzertsaal ungeeignet halten, so erregt

dieselbe doch so viel grosse Erinnerungen an den der Sing-Akademie vis à vis liegenden Kunsttempel, dass selbst eine bedeutendere Stimme und grössere Kehlfertigkeit, als sie Frl. S. besitzt, darunter leiden müsste. Also eine andere Wahl, ein kleines genre, etwa wie das reizend volksthümliche Lied von Würst, und Frl. Sch. wird unsere Sympathieen stets erwecken.

Albert Werkenthin.

Die zweite Soirée für Kammermusik der Herren H. Barth, H. de Ahna und R. Hausmann fand am 3. Januar c. in der Singakademie statt. Die Novität des Abends war ein Gernsheim'sches Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell Op. 35. Das Werk zeigte das Können des begabten Komponisten im besten Lichte, reiche Erfindung und noble Empfindung, grosse Gewandtheit in der Behandlung der Form und schöne Klangeffecte sind seine hervorragenden Eigenschaften. Die Bedeutsamkeit des Inhalts steigert sich von Satz zu Satz und dieser Umstand sowohl als die mustergiltige Ausführung, an der ausser den 3 oben genannten Herren noch die Herren Melani (2. Viol.) und Kotek (Viola) theilnahmen, verschafften dem Werke bei seiner erstmaligen Aufführung bis zu Ende zunehmenden Beifall des Publikums. Das Programm enthielt ausserdem die liebliche A dur-Sonate für Violine und Pianoforte Op. 30 No. 1 von Beethoven, die von den Herren de Ahna und Barth mit dankenswerthester Hingabe gespielt wurde. Herr Barth zeigte in den Brahms'schen Paganini Variationen Op. 35 seine eminente Technik, vermöge welcher er die ausserordentlichen Schwierigkeiten des Werkes spielend überwand. Den Schluss bildete das Es-dur-Trio Op. 70 No. 2 von Beethoven, dessen Ausführung das prächtige Ensemblespiel der Herren ins klarste Licht stellte.

A. N.

Ueber die Aufführung von Rubinstein's „geistlicher Oper“ Der Thurmbau zu Babel durch den Stern'schen Gesangverein kann ich leider nicht berichten, da mir zu derselben keine Billets zugegangen sind. Nach übereinstimmenden Berichten der Tagesblätter hat das Werk einen grossen Erfolg errungen und ist allgemein bedauert worden, dass man nicht schon früher Gelegenheit gehabt hat, dasselbe kennen zu lernen.

Der jugendliche Violinvirtuose Maurice Dengremont gab am 7 Dezember ein eigenes Konzert im Saale der Singakademie und spielte u. a. Mendelssohns E-moll-Konzert und Rondo capriccioso. Ueber die erstaunliche Technik des jungen Künstlers habe ich mich bereits bei Gelegenheit seines ersten hiesigen Auftretens geäussert. Der Pianist Hubert de Blanc begleitete die Solostücke am Klavier sehr musikalisch, reicht aber als Pianist nicht über die Mittelmässigkeit hinaus.

E. B.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Professor H. Ehrlich hielt am 6. d. Mts. im Lette-Verein einen mit grossem Beifall aufgenommenen Vortrag „Die Sprache der Musik“. Ich kann meinen verehrten Lesern die erfreuliche Mittheilung machen, dass die Veröffentlichung dieses geistvollen Vortrages wahrscheinlich schon in einer der nächsten Nummern des „Klavier-Lehrers“ erfolgen wird.

— Herrn Professor Kullak gebührt das Verdienst, Herrn Emile Sauret in Berlin gefesselt zu haben, denn er hat ihn unter glänzenden Bedingungen als ersten Lehrer des Violinspiels an seiner „Neuen Akademie der Tonkunst“ engagirt.

— An der Königlichen Hochschule für Musik ist für besonders befähigte Hautboisten preussischer Regimenter ein zweijähriger Kursus eingerichtet, nach dessen Absolvirung die betreffenden Musiker event. als Stabs-Hautboisten (Kapellmeister) in die Armee eintreten. Vor Kurzem fand auf Veranlassung des Kriegsministers v. Kameke in den Sälen des Minister-Hotels unter Leitung des Kornet-Virtuosen Kammermusikus Kosleck eine Musik-Aufführung statt, zu welcher ein grösserer Zuhörerkreis geladen war. Das Programm enthielt interessante Kompositionen für Trompeten, Posaunen und Pauken, die von den qu. Hautboisten unter grossem Beifall zur Darstellung gebracht wurden. Besonders zu nennen sind: Festmarsch von Krause, Quartett von Dorn, Terzett von Grell und eine Psalmodie von Mischke.

— Vor Jahren schon wurde erzählt, dass sich Mozart's Schädel in des berühmten Anatomen Hyrtl Besitz befinde. Dessen Bruder Jacob Hyrtl, der Kupferstecher, habe ihn von dem Todtengräber Braun erhalten, der ihn lange als eine theure Reliquie aufbewahrte. Es war eine ziemlich romantische Geschichte zum Besten gegeben, wie Braun zu diesem Schädel kam. Freiherr v. Helfert, der seiner Zeit auch von dieser Geschichte Kenntniss erhalten, theilt sie in der „Boh.“ in allen ihren Phasen mit, kommt aber zu einem Schlusse, der ganz anders lautet, als man bisher angenommen. Im Jahre 1866 kam nämlich Jacob Hyrtl selbst zu Baron Helfert und sagte von diesem über die Schädel-Reliquie befragt: „Ach mein Gott, die ist schon seit mehreren Wochen nicht mehr in meinen Händen. Es hat mir keine Ruhe gelassen, und so habe ich den Schädel zuletzt zusammengepackt und auf den Friedhof hinausgetragen, damit er wieder in geweihte Erde komme.“ — „Und wissen Sie die Stelle, wo er neuerdings eingegraben wurde?“ „Nein, er ist mit anderen versenkt worden; ich habe mich nicht weiter darum bekümmert, wo und wohin.“

— Der Bayreuther Patronat-Verein, der, wie man weiss, zugleich die „Bayreuther Blätter“ herausgiebt, hatte in den Jahren 1878 und 1879 von Hans v. Bülow allein eine Einnahme von 16,817 Mk. Bekanntlich handelte es sich hierbei um Erträgnisse von Konzerten, die Bülow zu Gunsten des Bayreuther Fonds veranstaltet hat, und jedenfalls ist es eine imposante Summe, die er in zwei Jahren für eine künstlerische Sache, welche er mit zu der seinen ge-

macht hat, durch seine Kunst zusammengebracht hat. Ausserdem erbrachte die Schön'sche Stiftung eine Summe von 10,000 Mark. Andere grössere Einzelspenden betrugen 15,807 Mark und die Jahresbeiträge der Mitglieder des Patronatvereins für 1878 und 1879 stellten sich auf 46,029 Mark. Zusammen betragen diese Summen 87,334 Mark. Davon nahm die Erhaltung des Festspielhauses auf dem Hügel in Bayreuth die Summe von 5716 Mark in Anspruch, wovon indess 1698 M. durch den Verkauf von Besichtigungskarten gedeckt wurden, so dass die Erhaltung des Theaters selbst 4018 Mk. kostet. Für verschiedene Verwaltungskosten etc. wurden 988 Mk. verwendet, während die Bayreuther Blätter 15,364 Mk. kosteten. Zusammen betragen die Ausgaben 20,456 Mk., so dass in runder Summe 67,000 Mk. dem Bayreuther Fonds verbleiben.

— Franz Liszt besitzt seit dem Jahre 1868 bereits die vier niederen Weihen, welche in Italien unter Umständen zu einer Kanonikatspfründe, wenn damit keine Seelsorge oder eine andere Verpflichtung, wie das Chorgebet verbunden, genügen. Ein solches Kanonikat hat nun das Kapitel zu Albano dem Abbé Liszt verliehen und Kardinal Fürst Hohenlohe ein Freund Liszts und selbst ein grosser Musikkenner, nahm die Eidesleistung selbst in der Basilika zu Albano entgegen. Liszt wurde in der violetten Soutane (dem Kleide der Domherren von Albano) in die Kirche geführt, ihm daselbst vom Kardinal die Eidesleistung und das tridentinische Glaubensbekenntniss abgenommen und er mit den Kanonikats-Insignien bekleidet. Nachdem ihm sein Platz im Chore angewiesen war, fand ein feierliches Hochamt statt, welchem der Kardinal und das ganze Kapitel beiwohnten. Liszt zu Ehren gab Kardinal Hohenlohe ein Diner und improvisirte, nachdem er bereits eine lateinische Rede gehalten, auch ein geistvolles „Brindisi" auf Liszt.

— Das zum Besten der Nothleidenden in Oberschlesien in der neuen Synagoge unter Leitung des Professors Joachim veranstaltete Vocal- und Instrumental-Konzert nahm einen glänzenden Verlauf. Das Podium für die Liebig'sche Kapelle, welche sich durch Mitglieder der königlichen Kapelle und Schüler des Professors Joachim auf 80 Köpfe verstärkt hatte, war vor dem Allerheiligsten unter der ewigen Lampe errichtet, für den Kaiser, die Kaiserin, die Mitglieder des königlichen Hauses und deren Suite war eine Loge zur linken Seite des Altars erbaut und mit den prachtvollsten Teppichen bedeckt. Die Vorhalle, von der aus die Bronzethüren zwischen Säulen aus grünem Granit mit Bronzekapitälen in die Hauptsynagoge führen, war mit hohen Oleanderbäumen dekorirt. Schon von 7 Uhr an rollten unaufhörlich die Equipagen vor dem Haupteingange vor, und als eine halbe Stunde später das Konzert seinen Anfang nahm, war es nicht mehr möglich in die Synagoge Eintritt zu erlangen. Nicht allein die 4000 Sitzplätze, welche die Synagoge aufweist, waren besetzt, sondern auch in den Vorhallen hatte ein zahlreiches Publikum Platz genommen. Beim Beginn des Konzerts war erst der Kronprinz mit seiner Tochter, Erbprinzessin Charlotte und deren Gemahl, dem Erbprinzen von Sachsen-Meiningen und einer grösseren Suite erschienen; wenige Minuten vor 8 Uhr traf Prinz Karl ein und mit dem Glockenschlage 8 fuhr die einfache Equipage des Kaisers durch die grosse Rotunde über den Hof vor der grossen Freitreppe, die in den Trausaal führt, vor. Dort wurde der Kaiser, der sich beim Verlassen seiner Gefährte leicht auf seinen Krückstock stützte, von dem Polizeipräsidenten v. Madai, dem Generaladjutanten Grafen v. d. Goltz, dem Flügel-Adjutanten von Lindequist sowie von den Komité-Mitgliedern, den Geheimräthen Magnus und Herz und den Justizräthen Meyer und Makower ehrfurchtsvoll empfangen und nach kurzem Aufenthalt in dem durch exotische Gewächse und blühende Blumen geschmückten Trausaal zur kaiserlichen Loge geleitet, in der bereits die vorerwähnten Mitglieder der königlichen Familie Platz genommen hatten. Gleich darauf fuhr die Kaiserin in Begleitung der *Palastdame* Gräfin Oriolla in einer Gala-Kutsche vor und wurde in derselben Weise empfangen.

Nun begann das Konzert. Zur Aufführung gelangten in vollendeter Weise Bach's A-moll-Konzert für die Violine, Schumanns Abendlied für die Violine eingerichtet, ein geistliches Lied von Radecke, die angeblich von Stradella komponirte Kirchenarie (sie rührt nach der Behauptung des grössten Stradellaforschers Catelani zu Modena nicht von diesem Komponisten her), ferner Beethovens C-moll-Sinfonie, eine Sonate für Posaune und Violine von Gabrieli und ein von Herrn Professor Schwantzer vorgetragenes Orgelstück. Nach Beendigung des Konzerts unterliessen es der Kaiser und die Kaiserin nicht, den mitwirkenden Künstlern, sowie den Komitémitgliedern in huldvollen Worten ihren Beifall zu zollen. Der Frau Professor Joachim überreichte das Komité ein Bouquet aus Veilchen und Kamelien. Ebenso wie die Majestäten in die Synagoge eingeführt wurden, wurden sie auch nach Beendigung des Konzertes zu ihren Equipagen geleitet. Die Einnahme des Konzertes kann nach vorläufiger Berechnung auf ungefähr 20,000 Mark veranschlagt werden.

— In den letzten Tagen vor den Weihnachtsferien fanden im Konservatorium der Luisenstadt (Dir. H. Mohr) vier zusammenhängende Schüleraufführungen statt, welche wegen ihrer Neuheit und ihres durchaus praktischen Werthes erwähnt zu werden verdienen. Alle Schüler des Konservatoriums, mit Ausnahme der Unterklassen, hatten nach eigener Wahl eines von den in letzter Zeit geübten Musikstücken, entweder für Klavier, Gesang, Violine oder Violoncell auswendig lernen müssen, und es gelangten denn diese Piecen in geordneten und abwechselnden Programmen, von denen jedes ca. 40 Nummern aufzuweisen hatte, zum Vortrag. Abgesehen von etlichen Gedächtnissfehlern einzelner befangener Kunstjünger, waren die Vorträge im allgemeinen recht befriedigend, ja mehrfach künstlerisch.

Dessau. Die Oper „Iwein" von Klughardt wurde hier zum ersten Male mit grossem Erfolge aufgeführt.

Leipzig. Ein musikalisches Jubiläum eigener Art wurde in voriger Woche hier gefeiert, allerdings im engsten Kreise, nämlich ein fünfzigster Nachmittag. So oft gerade war es, dass Herr Prof. Zopff in

einem zehnjährigen Zeitraum in seinem Hause einen musikalischen Zirkel versammelt, der allmälig solche Bedeutung gewonnen, dass es nachgerade Ehrenpunkt geworden, an diesen Vereinigungen Theil zu nehmen und in denselben als ausübender Künstler aufzutreten. Unter den stets in Zahl von 200—250 versammelten Gästen finden wir die Elite der Konzert-Direktionen, der grossen Verleger, der Kritiker etc., junge Talente auf dem Kompositionsgebiet wie in der vortragenden Kunst erhielten so Gelegenheit, bekannt zu werden; welche Bedeutung aber diese Vereinigungen erhalten, zeigen am besten die Namen der schon bewährten Künstler, welche hier mitgewirkt.

(Eine ähnliche Vereinigung erstrebt Herr Eugenio Pirani hier in Berlin. Die erste Matinée am 4. Januar hatte eine Anzahl bedeutender Künstler, Gelehrter und hochgestellter Kunstfreunde in der Wohnung des Genannten vereinigt. — Musikalische Gaben boten die Herren Pirani, Grünfeld, G. Holländer, Dr Bischof und Frau Erler. Der liebenswürdige Wirth und seine anmuthige, weltgewandte Gattin boten Alles auf, um den Gästen den Aufenthalt angenehm zu machen).

Magdeburg. Im letzten Abonnementkonzerte trat hier die Berliner Konzertsängerin Frau Adelheid Holländer auf und errang einen grossen künstlerischen Erfolg. Die Magdeburger Zeitung schreibt u. a. über dieselbe: „Mit ihrer sympathischen, wohlgebildeten Stimme, ihrem innigen begeisterten Vortrag, der ihr vollstes, poetisches und musikalisches Verständniss der von ihr vorgetragenen Kompositionen bekundete, gewann sie alle Herzen, und der Beifall endete nicht eher, als bis sie sich noch zu einer Zugabe in liebenswürdiger Weise anschickte."

Paris. Das Kunstbudget für das Jahr 1879 belief sich auf 6,940,500 Francs. Die musikalischen Kunst-Institute wurden folgendermassen bedacht. National Oper (jährliche Subvention), 600,000 Fr., Opéra-Comique (desgl.), 210,000 Fr., Théâtre-Lyrique (desgl.), 200,000 Fr., Théâtre-Français (desgl.), 240,000 Fr.; Conservatoires der Musik in Paris und den Departements, 276,000 Fr., Konzert Pasdeloup, ebenfalls jährliche Subvention, 20,000 Fr.

— In dem Wohlthätigkeitskonzert der Pariser Presse wurde ein ungarischer Marsch von Kowalsky auf 15 Klavieren aufgeführt.

Rom. Liszt gab am 30. Dezbr. in Tivoli im Palazzo d'Este, dem Wohnsitz des Kardinals Hohenlohe, ein Konzert zum Besten der Armen, in welchem er sein Ave Maria Stella und seine Fantasie über die Carita von Rossini, solo, und im Verein mit seinem Lieblingsschüler Reisenauer aus Königsberg einen Marsch von Schubert vortrug. Letzterer spielte ausserdem noch Liszt's Tarantella und Frau Professor Helbig desselben Komponisten Heroïde funèbre mit Meisterschaft.

Wien. Der Beethovenpreis des Konservatoriums ist für das Jahr 1879 Herrn Hugo Reinhold für eine Suite für Klavier und Streich-Orchester zuerkannt worden. Derselbe Preis wird soeben für das Jahr 1880 ausgeschrieben. Er beträgt 500 Fl. Bewerbungsberechtigt sind alle Tonsetzer, welche seit 1870 am Wiener Konservatorium den Kompositions-Kurs absolvirten. Einreichungen bis zum 30. September 1880. Näheres enthält das Statut, welches die Kanzlei der Gesellschaft Bewerbungsberechtigten auf Verlangen zusendet.

— Eine Pianistin Frl. Alfonsine Weiss beabsichtigt ein Konzert zu geben, in welchem sie alle Klavierstücke mit der rechten Hand allein spielen will. Die Stücke hat sie eigens zu diesem Zwecke eingerichtet. Das Programm wird enthalten: Webers Adagio aus der C-dur Sonate, Liszt's o du mein holder Abendstern und Hochzeitsmarsch aus dem Sommernachtstraum, Schubert's Adagio aus der C dur Fantasie etc.

(Es fehlte blos noch, dass die Dame beim Spielen die Linke in der Rocktasche verborgen hielte, um ihr Kunststück recht augenscheinlich zu machen, man könnte dann mit Recht behaupten, sie spiele echt biblisch. „Die Linke soll nicht wissen, was die Rechte thut.")

— Am 29. Dezember v. J. hielt im städtischen Repräsentantensaale in Pressburg Dr Ferdinand v. Hiller einen Vortrag über Johann Nepomuk Hummel. Hiller war bekanntlich ein Schüler Hummel's während dessen Aufenthaltes in Weimar und hatte als solcher Gelegenheit, seinen Meister als Musiker wie als Mensch kennen und lieben zu lernen. Nach diesen zwei Seiten schilderte nun der Vortragende die Persönlichkeit Hummel's und charakterisirte ihn, wie er ihn in der Familie, im Hause, beim Komponiren, beim Lehren, am Klavier, am Dirigentenpulte gefunden hat. Der Vortrag fand stürmischen Beifall und hat bei allen Zuhörern den Entschluss zur Realisirung des Gedankens, in Pressburg ein Hummel-Denkmal zu errichten, neuerdings gekräftigt.

Bücher und Musikalien.

Aloys Hennes. 250 melodische Uebungsstücke für den Elementar-Klavierunterricht in fünf Abtheilungen. Berlin, Selbstverlag des Verfassers.

Der geschätzte Autor der weitverbreiteten „Klavierunterrichtsbriefe" hat mit diesen 250 melodischen Uebungsstücken dem Publikum, so zu sagen, den Extrakt seiner auf gediegener, wohldurchdachter, pädagogischer Grundlage beruhenden Klavierunterrichtsmethode übergeben. Nachdem ich nun dieses gesammte musikalische Material genau kennen gelernt habe, gereicht es mir zur besonderen Freude, konstatiren zu können, dass hiermit dem Kindesalter in Wahrheit ein reichhaltiges, fesselndes, nach pädagogischen Prinzipien planmässig gesichtetes Unterrichtsmaterial dargereicht wird. Die Uebungsstücke sind durchgängig so beschaffen, dass sie auch, abgesehen

von der ihnen innewohnenden Fähigkeit zur Belebung und Ausbildung des rhythmischen und melodischen Sinnes, wohlgeeignet erscheinen, auf die kindliche Einbildungskraft mit ihrem wohlberechtigten Hange zum Malerischen vortheilhaft einzuwirken. Vom rein musikalischen Standpunkte ist auch der Umstand noch besonders lobenswürdig hervorzuheben, dass es sich der Verfasser angelegen sein lässt, das musikalische Gehör des Kindes nach und nach mit neuem Harmonie-Material auszufüllen, um es so ganz allmälig für das Auffassen herber Akkord-Dissonanzen sicher vorzubereiten. Dass der grosse Nonenakkord sich in kurzgefassten Uebungsstücken zu üppig geberdet, gehört freilich nicht mit zur unmittelbar vorangehenden Lobeserhebung. Ueber die grosse Ausführlichkeit des dargereichten Stoffes möchte ich nun durchaus keine Klage erheben, das ist vielmehr der einzig richtige Weg, das klavierspielende Kind von vornherein vor Oberflächlichkeit, vor Flüchtigkeit zu bewahren. Ueber einen zuerst allerdings frappirenden Punkt im V Cursus dieser 250 Uebungsstücke mag der geehrte Autor, wie er es in einer kleinen lesenswerthen Broschüre „Ueber Elementar-Klavierunterricht" veröffentlicht hat, hier selbst das Wort ergreifen (l. c. p. 11), nämlich darüber, weshalb die 50 Uebungsstücke im ersten Kursus ohne Notenschlüssel erschienen?

„Die Sache hat in dem pädagogischen Grundsatze ihre Begründung, dass nichts gelehrt werden soll, was nicht für den Augenblick durchaus erforderlich ist, und durch die Besprechung vielleicht Verwirrung beim Schüler hervorrufen würde. Wenn es möglich wäre, alle Musiknoten auf ein einziges Fünfliniensystem zu stellen, so würden wir überhaupt von Notenschlüsseln gar nichts wissen. Da nun der Schüler im ersten Kursus sich nur mit denjenigen Noten beschäftigt, welche auf einem einzigen Fünfliniensystem (wobei der Violinschlüssel gedacht wird) Platz finden, so braucht die Lehre von den Notenschlüsseln natürlich nicht eher vorgenommen zu werden, als bis der Schüler zur Einsicht gelangt ist, dass der Raum bei diesem Fünfliniensystem nicht mehr ausreicht, um die vielen noch nicht berührten Töne der linken Klaviaturseite aufstellen zu können. Das nöthig gewordene Hinzutreten einer neuen Lesart erfordert aber die Unterscheidung der alten von der neuen, und das geschieht im zweiten Cursus durch das gleichzeitige Auftreten der beiden Notenschlüssel." —

Da die Hennes'sche Methode des Elementar-Klavierunterrichts noch für die Zukunft von eingreifender Bedeutung zu werden verspricht, möchte ich nun auch meinerseits hinsichtlich der Vervollkommnung des gewährten Materials 3 Wünsche vortragen. Erstens vermisse ich sehr ungern die Anleitung zum Studium der einzig-wahren Moll-Tonleiter, nämlich der harmonischen. Die melodische oder modificirte Moll-Scala lernt der Schüler hierin gründlich kennen, allein die harmonische findet fast gar keine Berücksichtigung. Ueberhaupt ist im Klavierspiel das Vernachlässigen der theoretisch allein wichtigen Moll-Tonleiter ein grosser Uebelstand. Zweitens müsste, ohne dass der pädagogische Zug irgendwelche Einbusse erlitte, mehr dafür gesorgt sein, dass der Schüler Perlen klassischer Opernmusik kennen lerne; drittens dem Zögling der Weg zum wahren Brod des Musiklebens, zur Sonatenform, geebnet werden. Die Ausstattung des Ganzen ist vortrefflich.

Alfred Kalischer.

Der Jahrgang 1880 des Eichberg'schen Musiker-Kalenders übertrifft seinen älteren Bruder noch an Reichhaltigkeit und Genauigkeit der Angaben. Viele im vorigen Jahre, auch durch diese Blätter, laut gewordenen Wünsche haben freundliche Berücksichtigung gefunden, so dass sich derselbe in der jetzigen Gestalt den Kalendern anderer Berufskreise, der Aerzte, der Juristen etc. würdig zur Seite stellen kann und allen Anforderungen genügen wird. Die Einrichtung ist im Ganzen dieselbe geblieben, wie die des vorigen Jahrgangs. Sehr reichhaltig ist der Adresskalender, welcher die Namen von Musikern einer grossen Anzahl von Städten des In- und Auslandes enthält, ferner der Führer durch die neueste Musikliteratur, sowie die Opern- und Konzertstatistik des Jahres 1879. Die Ausstattung (Einband, Druck und Papier) ist sehr geschmackvoll und der Preis Mk 1,60 für 344 S. sehr mässig.

E. B.

Winke und Rathschläge.

Die gebundene Tonfolge auf dem Klavier wird bewirkt, indem mehrere Anschläge unter Einem Druck, ohne inzwischen erfolgenden plötzlichen Ab- oder neuen Ansatz des Druckes, geschehen, so macht sich auch die gebundene Tonfolge im Gesange dadurch, dass eine Reihe von Tönen in Einem zusammenhängenden Athemzuge folgt. Was im Gesange der Athem, das ist im Klavierspiel der Druck, welcher leicht und weich, wie auch schwer und hart sein kann. Bläser und Geiger haben gleichfalls ihren Athem resp. Druck (des Bogenstrichs). Darum kann man auch von Gesangsmässigkeit im Klaviervortrag sprechen. Das einzelfingerige Spiel, wie ich die Spielart mit immer neuen Druck-Ansätzen bei jedem Finger nenne, reisst jetzt immer mehr ein und beruht auf einer unvollkommenen Elementarbildung.

L. Köhler.

Meinungs-Austausch.

Herr Heinrich aus Liegnitz sendet mir einen Brief an Herrn Steinle, in welchem er behauptet, dass er, „ohne ganz in die Hände des Winkels von 45 Graden zu verfallen, ein Legato in der von St.

beschriebenen Weise ausführen könne, sowohl was eine Akkordpassage, als auch die F- und E-Tonleiter anlangt." Ich kann leider den Brief nicht ganz abdrucken, da er lediglich die aus früheren Aufsätzen des Autors bekannten Ansichten enthält und weil es die Gerechtigkeit erfordert, auch einmal Andre als die Herren H. und St. zu Worte kommen zu lassen.

E. B.

Ueber denselben Gegenstand schreibt mir eine Schülerin L. Plaidy's, Fräulein **Anna Zimmermann** aus Danzig, wie folgt:

Louis Plaidy sagt in seinem vorzüglichen Werke „Technische Studien für das Pianofortespiel" (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel) über das Legatospiel Folgendes:

„Kapitel 2. 6) Die Finger müssen sich im Anschlag ablösen, d. h. **in dem Augenblick**, wo der kommende Finger eine Taste anschlägt, muss der Finger, welcher den vorhergehenden Ton erzeugt hat, schnell und präcis gehoben werden, so dass die Töne weder in einander klingen, noch durch die **geringste Lücke von einander getrennt werden**."

Wer „den Plaidy" studirt hat, der weiss ferner, dass seine Methode das vollkommenste Legato beim Spiel von Tonleiter und Akkordpassagen bei **völlig ruhiger Hand** (ohne jede Drehung) sichert.

Anna Zimmermann.

Herrn Dr. Alfred Kalischer, Berlin.

Ihr „sine ira et studio" beherzigend will ich versuchen, von dem Standpunkt, den ich in der Intervallenlehre einnehme, eine möglichst kurze und bündige Erklärung zu geben, ohne Hoffnung, dieselbe ganz erschöpfend darstellen zu können, aber zuversichtlich glaube ich, auch damit schon die Zweifel zu zerstreuen, die Ihnen infolge einer allzu kurzen Fassung meines ersten Briefes aufgestossen sein mögen. Doch vorher erlauben Sie mir noch einige allgemeinere Bemerkungen zu Ihrer Entgegnung in No. 1 d. Bl.

Ihr Bekenntniss, dass Ihnen die Intervallenlehre als Ganzes genommen, durchaus noch nicht in logischer, unanfechtbarer Klarheit dasteht, ist, so offenherzig es auch ausgesprochen, mir doch ebenso dunkel erschienen. Was für Zweifel, dunkle Punkte, schier unauflösliche Probleme sind es denn, welche Ihnen bei Betrachtung der drei vorhandenen Darstellungen der Intervallenlehre bleiben? Es wäre mir in der That erwünscht gewesen, das Nähere vor Niederschrift dieser Zeilen darüber zu erfahren.

Sie finden, dass die Aufgabe derjenigen, denen die praktische Musik Hauptsache ist, nur darin bestehen kann, ein Intervall-System aufzustellen, das der praktischen Musikausbildung am meisten entgegen kommt."

Hierzu bemerke ich, dass jede Theorie ihrer selbst wegen nie da sein will oder kann, sondern ihre Anwendung in der Praxis voll und ganz beanspruchen können muss, wenn sie überhaupt etwas werth sein soll, dass aber ferner diejenigen, welche ein System aufstellen wollen, sich lediglich nach den von vornherein gegebenen natürlichen Verhältnissen zu richten haben und diese derart begrifflich zu gestalten suchen müssen, dass das daraus entwickelte System den Zwecken der Praxis sicher entspricht, nicht etwa aber von einer anderweitigen Voraussetzung ausgehen dürfen, die vielleicht in einer rein subjektiven Anschauungs- und Unterrichtsweise ihren Ursprung hat. Der Zweckmässigkeit voranzugehen muss immer die Logik.

Sie sprechen von einer „hypothetischen Kardinal-Regel" und doch haben wir es gerade in der Intervallenlehre nie mit Hypothesen zu thun, denn dieselbe basirt auf den einfachsten Zahlenverhältnissen, die jede hypothetische Regel, welche „einen relativ wissenschaftlichen Werth erhalten könnte", von vornherein unnütz machen.

Ich pflichte Ihnen bei, dass es nothwendig ist, für alle Momente bis zum Einzelbegriff deutliche für sich und durch sich selbstverständliche Definitionen aufzustellen und Sie haben das auch Marx gethan. Aber ich kann Ihnen ebenso gut von meinem Standpunkte aus für jeden Einzelbegriff eine klare, kurze Definition geben, welche vor der Marx'schen den grossen Vorzug des Thatsächlichen, nicht blos Hypothetischen hat. Das Letztere ist Marx' grosser Fehler.

„Vom Grundtone einer Durtonleiter aus sind alle Intervalle gleich gross." Diese von ihm, der berühmten Autorität, mit einer unbegreiflichen Oberflächlichkeit ausgesprochene Hypothese muss aber denkende Schüler sofort stutzig machen. Sie finden sofort, wenn sie den alten unumstösslichen Lehrsatz kennen, „bei der Umkehrung nimmt jedes Intervall den entgegengesetzten Charakter an", die Unmöglichkeit der Marx'schen Anschauung bezüglich der Prime, Quarte und Octave. Das eben Gesagte soll im Folgenden bewiesen werden.

Der Intervallenlehre zu Grunde gelegt ist die diatonische Leiter, deren Stufen (Töne) c, d, e, f, g, a, h, c (der Name thut nichts zur Sache, man könnte auch sagen I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII) in gewissen verschiedenen Abständen oder Tonschritten 1 – 1 – ½ – 1 – 1 – 1 – ½ auseinander liegen. Je nachdem nun die aus der Tonleiter gebildeten „Intervall-Arten" Secunden, Terzen, Quarten bis Septimen mehr oder weniger halbe Tonschritte enthalten, wird ein und dieselbe Intervall-Art grössere oder kleinere Gestaltungen zeigen, also sozusagen „Geschlechter" enthalten müssen. Das ist bekanntlich bei allen, mit Ausnahme der Primen und Octaven, der Fall. Für diese, welche sozusagen geschlechtslos sind, passt daher der Ausdruck rein gut, während jene durch die entsprechenden Begriffe (die grösseren — gross, die kleineren — klein) genugsam und befriedigend charakterisirt werden. Nun mache man folgenden Versuch (ohne dabei die Primen und Oktaven zu berücksichtigen), die Intervalle von den Sekunden an bis zu den Septimen derart niederzuschreiben, dass man links die grossen, rechts die kleinen gruppirt, dann erhält man:

Sekunden.

5 grosse — 1 Ganztonschr.	2 kleine — ½ Tonschr.
c-d, d-e, f-g, g-a, a-h.	e-f, h-c.

Terzen.

3 grosse — 2 Ganztonschr.	4 kleine — 1½ Tonschr.
c-e, f-a, g-h.	d-f, e-g, a-c, h-d.

Quarten.

1 grosse — 3 Ganztonschr.	6 kleine — 2½ Tonschr.
f-h.	c-f, d-g, e-a, g-c, a-d, h-e.

Quinten.

6 grosse — 3½ Tonschr.	1 kleine — 3 Tonschr.
c-g, d-a, e-h, f-c, g-d, a-e.	h-f.

Sexten.

4 grosse — 4½ Tonschr.	3 kleine — 4 Tonschr.
c-a, d-h, f-d, g-e.	e-c, a-f, h-g.

Septimen.

2 grosse — 5½ Tonschr.	5 kleine — 5 Tonschr.
c-h, f-e.	d-c, e-d, g-f, a-g, h-a.

Hieraus wird einem sofort die grösste Regelmässigkeit klar, aus welcher sich folgende These abstrahiren lässt: „Von den Sekunden, Terzen, Quarten sind diejenigen die grossen, in denen **kein halber** Tonschritt, von den Quinten, Sexten, Septimen diejenigen, in denen nur **ein halber** Tonschritt vorkommt."

Nun ordne man weiter so, dass man von jedem Tone der Skala sämmtliche sechs Intervalle (Sekunde bis Septime) bildet. So erhält man:

Von	C	5	gr	1	kl.
„	D	3	„	3	„
„	E	1	„	5	„
„	F	6	„	0	„
„	G	4	„	2	„
„	A	2	„	4	„
„	H	0	„	6	„

Ordnet man nun schliesslich die Töne der Leiter dergestalt, dass mit demjenigen die Reihe beginnt, von welchem aus sich nur grosse bilden lassen, so ergiebt sich folgendes überraschende, einzige Resultat:

F (Unterdominante, Grenzton von C nach Gdur)	6 gr.	2, 3, 4, 5, 6, 7.	0 kl.	— — — — — —
C (Tonika)	5 gr.:	2, 3, — 5, 6, 7.	1 kl.	— — 4, — — —
G (Dominante)	4 gr.	2, 3, — 5, 6, —	2 kl.:	— — 4, — — 7
D (Mollunterdominante)	3 gr.	2, — — 5, 6,	3 kl.:	— 3, 4, — 7
A (Molltonika)	2 gr.	2, — — 5, — —	4 kl.	— 3, 4, — 6, 7
E (Molldominante)	1 gr.	— 5, —	5 kl.:	2, 3, 4, — 6, 7
H (Leitton, Grenzton von C- nach Fdur) . .	0 gr.	— — — — —	6 kl.	2, 3, 4, 5, 6, 7.

Hieraus erhellt, dass nicht vom Grundtone (Tonika), sondern von der so wichtigen Unterdominante alle Intervalle grosse sind, dass mit den sogenannten Dominantschritten die Reihe der grossen Intervalle allmälig um ein grosses abnimmt und zwar in streng gesetzmässiger Weise, auch quartenweis springend 4—7—3—6—2—5.

Ist das unlogisch oder unverständlich? Nein, muss jeder partheilos denkende Musiker antworten.

Warum muss denn, frage ich, nach Marx der Grundton es sein, von dem alle Intervalle gross sind? Ist denn die Reihe von Grundton zu Grundton die einzige, um eine Tonleiter darzustellen? Drückt nicht jede andere Reihe, z. B. f-g-a-h-c-d-e-f etc., ebenso gut Cdur aus? Die Reihe von C zu C ist natürlich die abgeschlossenste Form, aber zum Glück nicht die einzig mögliche, um Cdur auszusprechen, denn dann würden wir nichts wie melodische und harmonische Monotonie haben. Hier giebts noch viel zu denken und zu sagen, wir kommen dabei auf das Gebiet der alten Tonarten, deren Werth und Charakter man heutzutage noch viel zu gering anschlägt.

Doch nun zur Beantwortung der mir von Ihnen vorgelegten Fragen.

Was ist ein grosses Intervall? etc. etc.

A. Jedes von der 4 Stufe einer Durleiter in derselben bildbares Intervall ist gross.
B. Jedes von der 7 Stufe zu bildendes ist klein.
C. Alle in einer Tonart vorkommenden Primen und Octaven sind rein.
D. Alle um ½ Ton kleiner wie kleine und reine sind verminderte.
E. Alle um ½ Ton grösser wie grosse und reine sind übermässige Intervalle,

und zwar kommen die beiden letzteren Gattungen in keiner Durleiter leitereigen vor.

Sie sehen, ich kann zwei verschiedene Regeln zur leichten Erkennung der Intervalle aufstellen. Die eben niedergeschriebenen und die nach dem mit A bezeichneten Beispiele gegebenen.

Hier noch eine Tabelle als Vergleich.

Nach „Weber-Kunkel-Schramke"

	Ausserdiaton.	Reindiaton.		Ausserdiaton.
	Vermindert.	Klein. Desdur	Gross. Cdur	Uebermässig
Secunden	c-deses	c-des	c-d	c-dis
Terzen	c-eses	c-es	c-e	c-eis
Quarten.	c-fes	c-f	c-fis	c-fisis
Quinten:	c-geses	c-ges	c-g	c-gis
Sexten.	c-asas	c-as	c-a	c-ais
Septimen.	c-bebe	c-b	c-h	c-his
Octaven	c-ces	c-c (rein)		c-cis

Nach „Marx Wüerst Kullacher"·

	Ausserdiaton.	Reindiaton.		Ausserdiaton.
	Vermindert.	Klein.	Gross.	Uebermässig
Secunden.	c-deses	c-des	c-d	c-dis
Terzen	c-eses	c-es	c-e	c-eis
Quarten	c-feses	c-fes !	c-f !	c-fis !
Quinten.	c-geses	c-ges	c-g	c-gis
Sexten.	c-asas	c-as	c-a	c-ais
Septimen:	c-bebe	c-b	c-h	c-his
Octaven.	c-ceses !	c-ces !	c-c !	c-cis

Leuchten Ihnen nicht sofort beim Vergleich beider Tabellen die heftigsten Widersprüche aus dem Marx'schen System entgegen?

Wenn Sie möglicherweise den Wunsch hegen, die Methode, nach welcher ich die Intervallenlehre vortrage, kennen zu lernen, dann werfen Sie freundlichst einen Blick in mein jüngst bei Simon in Berlin erschienenes Buch „Grammatik und Technik für den Klavierspieler", welches Sie auf Wunsch von dem Herrn Redakteur dieser Blätter bereitwilligst erhalten werden.

Für heute genug.

Mit der Versicherung meiner vollkommensten Hochachtung, der Ihre, ergebenst

Cottbus, 4. Januar 1890. Herm. Schramke.

Antworten.

Den auswärtigen musikalischen Berichterstattern, welche so gütig waren, mir ihre Mitarbeiterschaft anzutragen diene zur Nachricht, dass ich Musikberichte von ausserhalb nur dann bringe, wenn es sich um die Aufführung von bedeutenden, hierorts noch nicht gehörten Werken handelt. Aber auch in solchen Fällen muss ich erst die Ueberzeugung von der Urtheilsfähigkeit und Unparteilichkeit der Herren Berichterstatter erlangt haben. — Sehr erwünscht sind mir kurze Notizen über interessante Ereignisse aus dem Musikleben fremder Orte und Berichte über Unterrichtsverhältnisse, neue Erfindungen etc.

Herrn **J. J. K. in Frankfurt a. M.** Bitte höflichst erst die Schramke'sche Entgegnung abzuwarten, die mir vor der übrigen zuging. Halten Sie dieselbe nicht für erschöpfend genug, dann bin ich zum Abdruck der übrigen gern bereit.

Herrn **Eduard J. Kellenkó in Schemnitz** (Ober-Ungarn). Herzlichen Dank für Ihre freundliche Worte. Der Klavierlehrer wird Ihnen von jetzt an durch die Expedition regelmässig zugehen. Der gesandte Betrag genügt.

Fräulein **Charlotte N. in Marienwerder.** Die Schilderung hat mich sehr erschüttert. Freue mich auf Ihren Besuch. Ich bin derselbe, der in jenem Konzerte neben Ihnen gesessen. Es ist schon lange her.

Herrn **L. Schl. in Darmstadt.** Zu Ende dieses oder zu Anfang des nächsten Quartals hoffe ich bestimmt den Aufsatz bringen zu können. Die Glückwünsche erwidere ich auf's herzlichste.

J. hier. Ph. ist der ältere Bruder von X. Auch seine Kompositionen erfreuen sich grosser Beliebtheit. Ich kenne kein Werk von ihm, dem nicht die öffentliche Kritik freudigste Anerkennung gezollt hätte. Demnächst erhalten Sie auf dem bezeichneten Wege ein Verzeichniss aller der bisher von ihm erschienenen Werke.

A. K. Braunsberg. Ein „Arrangement" des

Mendelssohn'schen Klavierkonzerts in G-moll ist mir nicht bekannt. Die Breitkopf & Härtel'sche Ausgabe enthält die Begleitung an obligaten Stellen in kleinen Noten, die man sich selbst einrichten muss, indem man z. B. eine Hand der Solopartie auslässt. — Die Etüden „des Meisters Lehrjahre von Louis Köhler" sind dessen Opus 270 und erschienen bei Senff, sie passen sehr wohl zu den „Sonatenstudien" desselben Autors, Heft 6 und 7, auch noch etwas früher und später

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalischi), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 3. **Berlin, 1. Februar 1880.** **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Unhörbares in der Musik.

Von **William Wolf.**

(Schluss.)

Eine zweite derartige Erscheinung bilden jene Pausen und Stakkato's, welche unendlich oft, wiewohl in den Noten stehend, durch hinzugefügtes Pedal wieder aufgehoben werden. Eine Pause, in welcher das Vorhergehende durch Pedal weitergehalten wird, ist keine Pause, man mag die Hand noch so weit von den Tasten erheben; und ein Stakkato mit Pedal wird zu einem Legato, höchstens dass durch die veränderte Anschlagsart der Klang ein wenig modificirt ist. Sehr oft — und dieser Fall hat noch das meiste künstlerische Recht für sich — schwebt dem Klavierkomponisten eine Nachahmung der Harfe vor; jenes so romantische, zauberische Harfenwesen, demzufolge die Töne spitzig, zart stakkirt hervortreten, und dennoch einen leisen Nachhall hinterlassen, der bei vollen Harmonieen zu einem schimmernden Klang-Nebel anschwillt, und die Tongebilde reizend umschleiert — diese anziehende Ton-Erscheinung wünscht der Komponist oft auf dem Klavier nachzuahmen, und er wird um so leichter dazu angelockt, als er mit der Hand, d. h. also für das Auge, jene Harfenspielart sehr wohl zu imitiren vermag. Auch hier darf die künstlerische, nicht vollkommen darstellbare Idee die Phantasie des Hörers zu einiger Mitwirkung aufrufen, aber natürlich auch hier nur in beschränktem Maasse. Am ehesten ist jene Harfen-Idee statthaft in hoher Tonlage; hier klingen die Klaviertöne an sich selbst harfenähnlich: kurz und doch mit etwas Nachhall; wird eine volle tiefliegende Harmonie vermittelst Pedal darunter gelegt, so ist die Imitation fast vollkommen. — Weit bedenklicher sind die anderen Fälle, wo Pausen und Stakkato's durch's Pedal widerrufen werden; den Komponisten und Spieler betrügt das Sehen seiner Stakkato-Handbewegung; aber der Zuhörer? Wenn ich die reizvolle durchbrochne Arbeit der Tonlinien bei Chopin, überhaupt seine feinen Ziselirungen betrachte, und darunter das plumpe „Ped.“ in Reihen aufmarschirt sehe, kommt mir immer die Vorstellung, als ob ein Maler sein höchst subtil ausgearbeitetes Bild, ehe es getrocknet, mit einem dicken Firniss bestreicht, der die ärgsten Verwischungen anrichtet. — Eigenthümlich — diplomatisch — stellt sich Schumann zum Pedal. Er fühlt wohl, dass bei seinen höchst komplizirten und polyphonen Tonkombinationen das Pedal fast nie anwendbar ist, und doch mag er's nie und nirgend entbehren; so hilft er sich, indem er an den Anfang seiner Stücke schreibt: „Mit Pedal“, d. i.: Du guter Musiker, sieh zu, wie du's eintheilst! Ja wohl, wenn's nur möglich wäre, dem Spieler bleibt meist nur die Wahl, entweder überaus kurze, resp. gar keine Pedale zu nehmen, oder Schumann's Gestalten so verschwommen und unrein darzustellen, dass ein rechter Genuss unmöglich ist.

Drei Pflichten sind es, die ein echter Künstler sich aus Obigem abstrahiren wird. erstens, sich beim Pedal-Gebrauch zu bewachen, dass er nicht durch Ueberhören des Wirklich-Erklingenden über die rechte Grenze hinausgehe, zweitens, anstatt der unfein gesetzten Pedale mancher Komponisten feinere Eintheilungen herzustellen drittens aber die Aufnahme eines „Kunst-Pedals" wie das Zacharias'sche, durch welches man das Nachklingen auf einzelne Theile der Klaviatur beschränken kann, nach aller Möglichkeit zu befördern, würde ein solcher subtilerer Mechanismus sich an die Stelle unseres alten roheren setzen, das würde einen wahren Fortschritt unserer Kunst, eine Veredelung derselben bedeuten

Wenden wir nun unsern Blick auf die Orchester-Musik, so finden wir theils bereits erwähnte Unhörbarkeiten vor, theils andere, von denen wir aber nur einen, dem Orchester am meisten eigenthümlichen Fall, anführen wollen die häufige Verdeckung von Tönen durch stärkere Instrumente Fagotte und Posaunen z. B. haben ziemlich die gleiche Tonlage inne; jene sind schwache, diese überaus starke Klang-Organe Ungemein häufig nun werden beide Instrumenten-Arten gleichzeitig angewandt, und die mächtigen Posaunen machen die Fagotte unhörbar, und gleichwohl führt der Komponist die unhörbaren Stimmen seiner Fagotte so sorgfältig und dem Sinne des Ganzen angemessen wie möglich Diese Fagottstimmen und ihre Schönheiten existiren also nur in der Idee, und hier kann nicht einmal die Phantasie Etwas suppliren, weil der Hörer überhaupt vom Dasein jener Stimmen gar nichts wahrnimmt; nur ein Mittel bleibt ihm, sich über solche völlig versteckte Theile eines Werkes zu orientiren die Kenntnissnahme des Klavierauszuges oder der Partitur, wo ihm Vieles durch das Auge zugeführt wird, was dem Ohr verschlossen bleiben musste.

Das letzte unserer Beispiele, und zugleich das grossartigste, finden wir, indem wir nochmals auf den Kontrapunkt blicken, und zwar auf den Kontrapunkt insgesammt, als Stylart überhaupt Der Kontrapunkt als solcher ist unhörbar – eine Wahrheit, die schon von vielen denkenden Künstlern und Aesthetikern anerkannt worden ist Kontrapunkt ist bekanntlich Verwebung mehrerer gleichzeitiger Stimmen, deren jede einen selbstständig-melodischen (nicht blos begleitenden) Tongang hat, also auch als selbstständige Stimme vom Hörer aufgefasst werden soll Dies aber ist dem wirklichen Ohr unmöglich. Das wirkliche Ohr empfindet beim gleichzeitigen Erklingen mehrerer Töne immer nur den Zusammenklang derselben, niemals die einzelnen Elemente, aus denen dieser Zusammenklang entsteht, als einzelne Nur durch ein ungemein rasches Springen der Aufmerksamkeit von einer Stimme zur anderen, durch ein schnelles Auseinanderfädeln der Stimmengewebe im inneren Ohr, ist es möglich, diejenige Vorstellung von den Stimmen zu gewinnen, die der Komponist beabsichtigt, und zwar muss sich zur Erfüllung dieser Aufgabe echt musikalische Kenntniss und Uebung in jenem Phantasie-Hören, Beides in erheblichem Grade, vereinigen. Eine sehr bedeutende Unterstützung kann hier wiederum das Auge bieten durch Verfolgen der Noten während des Hörens.

Wie ungemein weit erstreckt sich also in der Musik das Uebergreifen künstlerischer Idee-Vorstellungen über die wirkliche Darstellbarkeit, da sogar eine ganze, überaus häufig angewandte Stylart der inneren Herstellung durch einen geistigen Process anheimgestellt ist, eine Stylart, bei welcher positiv Alles anders klingt, als es gehört werden soll.

An diesen Umstand des inneren Hörens beim Kontrapunkte liessen sich gar manche sehr wichtige Konsequenzen anreihen. Wir beschränken uns auf folgenden einen Gedanken man suche beim musikliebenden Publikum die Gewohnheit zu befördern, specifisch-kontrapunktische Werke (namentlich die grossen Oratorien, Cantaten etc.) mit den Noten in der Hand zu hören Das Bild, das die Hörer ohne Hülfe der Letzteren empfangen, ist nicht nur ein äusserst verschwommenes, es ist schlimmer als das es ist ein falsches. Sie hören fast nichts als wüste Tonhaufen, hin und wieder tritt ihnen die eine oder die andere Stimme daraus hervor, mit einer ihnen völlig unverständlichen Melodik Personen, welche die Musik gar nicht ausüben, und daher von den Noten keinen Gebrauch machen können, suche man vom Besuch derartiger Aufführungen zurückzuhalten. Man wird dadurch jedenfalls jenes Sichselbst- und Anderebelügen vermeiden, welches in dem gekünstelten Enthusiasmus so manches nicht musikalischen Hörers, nach einer Bach'schen oder Händel'schen Kirchenmusik, zu Tage kommt. Einem nicht vorgebildeten Hörer kann eine derartige Musik nicht gefallen, oder, wenn ihm ja Etwas daran gefällt, so ist's nicht das was der Komponist meint, denn der Eindruck, den Jener empfängt, ist ja ganz anders als der Inhalt des Werkes.

Hiermit nehmen wir Abschied von unserem Thema.

Zur Vervollkommnung der praktischen Harmonielehre.

Von **Alfred Kalischer.**

(Fortsetzung.)

Es kann demnach als Regel gelten:

Der klein-grosse oder Moll-Dur-Septimenakkord lässt nur eine regelrechte Auflösung zu, nämlich in den Moll-Dreiklang (Subdominant-Dreiklang der betreffenden Tonart). In c-moll etwa findet dieser Akkord also seine Auflösung im f-moll-Dreiklang, in der a-moll-Tonart im d-moll-Dreiklang (a—c̄—ē—gis nach d—f—a). Freilich ist es etwas Anderes, die allgemeine Fortschreitungsregel für einen Akkord aufzustellen, und etwas Anderes, die künstlerisch gute Anwendung desselben zu lehren. Allein Letzteres gehört nicht eigentlich zu den Punkten, deren Untersuchung die Aufgabe dieser Arbeit ist. Es sei daher nur nebenbei bemerkt, dass der Moll-Dur-Septimenakkord (z. B. c—es—g—h) ohne das musikalische Ohr zu beleidigen, als freier Herr mit vollem Bürgerrecht überall in Kompositionen erscheinen und fortschreiten kann, in denen das Grundwesen der Tonalität, also hierbei dasjenige einer ganz bestimmten Molltonart, genau festgehalten wird.

Sollte es indess trotz alledem geschehen, dass dieser immer noch verachtete Septimenakkord (mit kleinem Dreiklang und grosser Septime) von der maassgebenden Mehrheit der Musiker nicht in sein geheiligtes Recht eingesetzt wird — was der gute, gesunde Genius der Musik hoffentlich verhüten wird, — dann müsste er aus der Reihe der wahren, selbstständigen Septimenakkorde, d. h. also solcher, die ihre Auflösung in einem Dreiklange der Ober-Quarte oder Unter-Quinte des Septimenakkord-Grundtones finden, allerdings ausgeschieden werden.

Die IV. Art, nämlich der kleine oder Moll-Septimenakkord, hat es nun weit besser, als die eben besprochene Art. Diesem Akkorde ist längst absolutes Bürgerrecht im Reiche der Septimenakkorde eingeräumt. Folgendes Beispiel macht dies anschaulich:
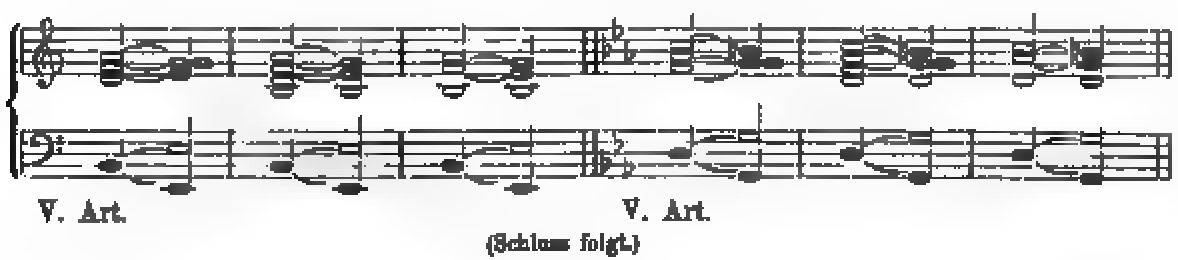


In C-dur: In c-moll:

IV. Art. IV. Art. IV. Art. IV. Art.

Hieraus ergiebt sich, dass der kleine Septimenakkord überhaupt zweierlei durchaus regelrechte Auflösungen zulässt; er kann nämlich (genau wie die I. Art, grosser Septimenakkord) leitereigen in einen Durdreiklang und in einen verminderten Quintenakkord aufgelöst werden. Die eine Auflösungsart eignet indess hier (anders wie in der I. Art) nur den Durtonarten, die andere nur den Molltonarten (z. B. in c-moll: f—as—c̄—ēs nach h°).

Auch die V. Art, nämlich der vermindert-kleine oder der verminderte Moll-Septimenakkord, ist längst zu Gnaden aufgenommen. Das folgende Beispiel spricht für sich selbst:

In C-dur: In c-moll:



V. Art. V. Art.

(Schluss folgt.)

Zur Begründung der Beinamen: grosse und kleine Quarte.

Von **F. J. Kunkel.**

In Nr. 1 des „Klavier-Lehrer", III. Jahrgang, pag. 9, sind unter der Rubrik: „Meinungs-Austausch" von Herrn Dr. Kalischer „drei der hervorragendsten verschiedenartigen Darlegungen der Intervallentheorie" aufgezählt und weiter darüber bemerkt, dass ihm die „Marx'sche Anschauungsweise als die annehmbarste erscheint."

Ebenso wird von Herrn Dr. Kalischer behauptet:

„Das Grundgebrechen unserer gesammten Theorie liegt darin, dass die Herren Theoretiker, noch viel zu wenig bemüht, für alle Materie, die sie vorführen, bis zu die Einzelbegriffe hinein, deutliche für sich und durch sich selbst verständliche Definitionen aufzustellen. Es wird noch gar viel mit Dingen operirt, die weder der Lehrende noch der Lernende klar begreift."

Da nun Herr Herr Dr. Kalischer unter seinen drei „verschiedenartigen Darlegungen etc." auch eine mit „Weber Knabel-Schramke" bezeichnete anführte, und da ferner im 1. Jahrgang, Nr. 4 des „Kl.-L." ein Artikel von mir, „Ueber die inkonsequente Benennung reine Quarte und reine Quinte" veröffentlicht wurde, so bin ich veranlasst — obgleich die Erklärungen des Herrn Dr. Kalischer nicht gerade speciell an mich gerichtet sind — die geehrten Leser des „Kl.-L." zu ersuchen, meinen vorstehend citirten Artikel noch ein Mal nachzulesen und zu prüfen, ob der gegen die „Theoretiker" im Allgemeinen gemachte Vorwurf auch mich treffen könnte, und insbesondere, ob auch meinen öffentlich ausgesprochenen „Einzelbegriffen" die „verständlichen Definitionen" mangelten, so dass dieselben „weder der Lehrende noch der Lernende klar begreift."

Da wohl mancher der geehrten Leser des „Kl.-L." nicht mehr im Besitze des 1. Jahrgangs dieser musikalischen Zeitschrift sein könnte, so sei hier in gedrängter Darstellung das G. Weber'sche Intervallensystem — dem ich bereits in meiner „Kleinen Musiklehre (Darmstadt, Jonghaus, 1844), sowie in später von mir erschienenen Schriften und Artikeln gefolgt bin — wiederholt angegeben.

G. Weber legte zur Bestimmung und Benennung der Intervalle die sogenannten natürlichen Töne — c, d, e, f, g, a, h, c̄ — auch Stammnamen genannt, und die in ihrer Gesammtheit die C-dur-Leiter umfassen, zu Grunde, indem er dieselben je nach ihrem Abstande auf dem Liniensystem mit den bekannten lateinischen Ordnungszahlwörtern Prime, Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Oktave, als Haupt-Intervallen-Namen benannte. Untersucht man nun die Grössenverhältnisse dieser Intervalle auf der, unserem Tonsystem entsprechenden Tastatur genauer, so findet man, dass es — von jedem einzelnen Leiter-Tone ausgehend — 56 leitereigene Intervalle gibt, von welchen die sieben Primen und die sieben Oktaven je von einerlei Grösse, resp. Gleichklang sind und dass alle übrigen Intervalle in zweierlei Grössenverhältnissen erscheinen. Der Unterschied zwischen den letzteren Intervallen beträgt bei jedem Intervall von gleichem Hauptnamen einen sogenannten halben Ton, und um diesen Unterschied näher zu bestimmen, wählte G. Weber die gewiss passendsten Beinamen „gross" und „klein", während derselbe die Primen und Oktaven „rein" nannte, weil sie, wie gesagt, nicht in zweierlei Grössenabständen, also ungemischt, in welchem Sinne hier das Epitheton „rein" aufzufassen ist, vorkommen. Von jenen Intervallen, welche nicht im Bereiche der Stammnamen liegen, und die mittelst Versetzungszeichen dargestellt werden müssen, nennt G. Weber diejenigen, welche je um einen halben Ton grösser sind, als die grossen und reinen, „übermässige" Intervalle, und solche, die einen halben Ton kleiner sind, als die kleinen und reinen, „verminderte" Intervalle.

Dieser Intervallen-Aufstellung und -Benennung fehlt denn doch wahrlich nicht der principielle logische Eintheilungsgrund, es ist ja der quantitative Abstand zweier Töne, welcher hier als Basis dient, und welche einheitliche Basis man durch keinerlei fremdartige Herbeiziehungen von noch anderen Eintheilungsgründen, etwa aus der Akustik oder sonst woher, vermischen sollte, wie leider hier und da geschehen, was dann die verwirrte und verwirrende Intervallenbenennungen zur Folge hatte. Die Intervallentheorie von G. Weber hat sich bei meiner über 40jährigen Praxis in dem Unterrichte der Musiktheorie vollkommen befriedigend bewährt.

Zum Schlusse sei hier noch Einiges aus der „Allgemeinen Musiklehre" von Marx über die Intervallenlehre, in so fern es hauptsächlich das Tonverhältniss der Quarte betrifft, mitgetheilt, damit der geehrte Leser einigermassen den Unterschied zwischen der Weber'schen und Marx'schen Intervallentheorie, resp. je die principielle Grundlage derselben, beurtheilen kann.

Marx, welcher auf Seite 44 seiner „Allg. Musikl.", (es liegt mir die 5. Auflage dieses Buches vor) die Intervalle von der Sekunde bis zur None aufstellt, nennt jedes Tonverhältniss, dessen oberer Bestandtheil mit dem Grundtone c in Verbindung steht, ein „grosses Intervall, und so muss er denn nach diesem Prinzip (!) auch die kleine Quarte c—f eine „grosse" nennen. Nun sind aber — mit Ausnahme der Quarte f—h — die übrigen 6 Quarten, welche im Bereiche der Normaltöne oder der C-dur-Leiter gebildet werden können, von vollkommen gleichem Grössenabstande, denn eine kleinere Quarte, als das Mass von 2½ Tönen ist auf keiner Leiterstufe zu finden. Man muss deshalb denn doch hier fragen, ob es logisch zu begründen ist, dass der Grundton einer Leiter, dessen wichtige Stellung in vielen anderen Beziehungen nicht geleugnet werden kann, eine Ausnahme machen oder ein gewisses Vorrecht beanspruchen darf, wenn von dem blossen Messen der Töne die Rede ist, da das absolute Tonmessen, die Entfernung je zweier Töne festgesetzt werden soll, sowie, ob man von grossen Quarten sprechen wird, während denselben gegenüber nirgends eine kleine Quarte — nach Marx'schen Begriffen — unter den leitereigenen Intervallen gefunden werden kann? — Marx sagt ferner: „Ausdrücklich erinnern wir, dass nur die Entfernung des höheren Tones vom Anfangston (c) das richtige Intervall giebt. Untereinander geben die Stufennamen allerlei Intervalle etc." — Das sind nun thatsächlich Aussprüche, auf welche der Tadel des Herrn Dr. Kalischer über Unklarheit in den „Definitionen" seitens der Theoretiker vollkommen gerechtfertigt ist. Was soll das heissen, „allerlei Intervalle"? Es giebt denn doch, wie in Obigem dargethan, in der Normalleiter nur reine, grosse und kleine Intervalle, gleichviel auf welcher Leiterstufe wir dieselben bilden. Dass diese Intervalle nicht auf jeder Stufe in gleicher Ordnung erscheinen — obgleich alle drei

Arten auf jeder Leiterstufe vorkommen — liegt in der Natur unserer Tonleiter; das berechtigt aber nicht, alle auf der ersten Leiterstufe gebildeten Intervalle **gross** zu nennen, und in Betreff der übrigen Leiterstufen von „**allerlei Intervallen**" zu faseln.

Ich unterlasse es, hier weiter in die Marx'sche Intervallentheorie einzugehen, die Kunstgenossen, welche für dieselbe sich besonders interessiren, mögen das zitirte Buch von Marx selbst lesen, um sich näher zu informiren.

* * *

Nachschrift.

Das Vorstehende war bereits vor 10 Tagen niedergeschrieben und an die geehrte Redaktion abgeschickt, als mir gestern Abend, 16. Januar, die Nr. 2 des „Kl.-L." zukam.

Die Ausführungen des Herrn Schramke werden wohl dazu beitragen, die Marx'sche Intervallen-Theorie zu beleuchten und somit auch die in Nr. 1 des „Kl.-L." erhobenen Bedenken zu beseitigen, denn für die Bezeichnung der Unterabtheilung der leitereigenen Intervalle werden sich keine besseren Beinamen finden lassen, als wie sie uns der geniale Reformator der Musiktheorie, **G. Weber**, hinterlassen hat.

Aufmerksam möchte ich noch machen, dass man den Intervallen, sieht man ja von ihren speziellen Tonabständen weg, allerdings noch andere Beinamen geben kann, wie konsonirende und dissonirende, ursprüngliche und umgekehrte, leitereigene und leiterfremde etc. Intervalle, hierbei hat man aber ganz andere Eintheilungsgründe im Auge und verfolgt andere Zwecke, — während man im vorliegenden Falle lediglich den Intervallen je nach ihren Grössenverhältnissen naturgemäss die entsprechenden Namen und Beinamen geben will. Das einheitliche Prinzip für diese Eintheilung ist und bleibt daher **das Maass der Tonabstände**. „Es führt kein anderer Weg nach Küssnacht!"

Das Verlangen von Definitionen über ein absolutes „gross", „klein" etc. kann doch wohl nicht im Ernste gestellt worden sein? Denn wenn die Mathematiker erklären: „Jedes Ding, welches messbar ist, nennt man eine Grösse", so erhält man mit dieser Definition doch immer noch keinen klaren Begriff von einem absoluten „gross" oder absoluten „klein" etc., indem selbst der Maassstab schon wieder etwas Relatives ist, aber wir haben auch bei unserer Eintheilung und Benennung der Intervalle dieses „Absolute" — selbst wenn dasselbe auch überhaupt allseitig befriedigend zu definiren wäre — nicht nöthig es genügt uns, die Intervalle nach ihrem verschiedenartigen Vorhandensein und nach **relativer** Grösse, sowie nach einem logischen Eintheilungsgrund zu klassificiren. Das ist Alles, was hierbei gefordert werden kann!

Die tabellarischen Uebersichten, wie ich eine solche (siehe oben) im ersten **Jahrgang** des „Kl.-L.", Nr. 4 — auch in den 1850er Jahren in der damaligen „Süddeutschen Musikzeitung" — veröffentlichte, fördern ungemein den so äusserst wichtigen Unterricht in der Intervallen-Lehre, als Vorschule der Harmonie- und Kompositionslehre, und es ist daher sehr erfreulich, dass solche Tabellen — die man sich je nach Bedürfniss in vielfältiger Form selbst gestalten kann — bei den praktischen Lehrern immer mehr und mehr in Anwendung kommen. Vielleicht ist zu der früher mitgetheilten Tabelle auch die hier folgende den geehrten Lesern des „Kl.-L." nicht unwillkommen.

Dur.

	Sekunde.	Terz.	Quarte.	Quinte.	Sexte.	Septime.
I. Stufe.	gross.	gross.	klein.	gross.	gross.	gross.
II. Stufe.	gross.	klein.	klein.	gross.	gross.	klein.
III. Stufe.	klein	klein	klein.	gross.	klein.	klein.
IV. Stufe.	gross.	gross.	gross.	gross.	gross.	gross.
V. Stufe.	gross.	gross.	klein.	gross.	gross.	klein.
VI. Stufe.	gross.	klein.	klein.	gross.	klein.	klein.
VII. Stufe.	klein.	klein.	klein	klein.	klein	klein.
Summen	gross 5. klein 2	gross. 3. klein 4.	gross 1. klein 6.	gross 6. klein 1.	gross 4. klein 3.	gross 2. klein 5.

Wenn oben gesagt wurde, dass in der diatonischen Durleiter, mit Ausnahme der reinen Prime und der reinen Oktave, nur noch zweierlei Intervalle, grosse und kleine, sich vorfinden, was seine volle Richtigkeit hat, so können wir jedoch in der diatonischen Mollleiter, wesentlicher unveränderlicher oder feststehender Form, auch schon übermässige und verminderte — wenn auch nur wenige als leitereigene — Intervalle bilden, wie die hier nachstehende, gleichfalls aus meinem Lehrbuch (Manuscript)*) entnommene, Tabelle zeigt:

Moll

	Gross.	Klein.	Ueber mässig.	Vermindert.
Sekunde.	3	3	1	0
Terz:	3	4	0	0
Quarte:	2	4	0	1
Quinte:	4	2	1	0
Sexte.	4	3	0	0
Septime:	3	3	0	1

*) Das genannte Lehrbuch sei den Herren Verlagsbuchhändlern angelegentlichst empfohlen, es enthält Vieles, was zur Klärung gewisser dunkler Punkte in unserer Harmonielehre beitragen wird. E. B.

Man sieht hier, dass die in der Tabelle nebeneinander folgenden Zahlen für die Intervalle in Moll entsprechend ein ganz anderes Bild darstellen, wie jene in Dur.

Die oben mitgetheilte Tabelle in Dur kann sich der geehrte Leser leicht selbst nach Moll übertragen, indem er dabei die a-Mollskala aus der zunächst vorstehenden Tabelle mit zu Grunde legt.

Frankfurt a. M., 17. Januar 1880.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 26. Januar 1880.

Herr Joseph Rubinstein, der vor kurzem durch die schmählichen Angriffe gegen einen todten Mann, gegen Robert Schumann, in den von R. Wagner herausgegebenen Bayreuther Blättern zu so traurigen Berühmtheit gelangt ist, unternimmt es gegenwärtig sämmtliche Präludien und Fugen aus Bach's wohltemperirtem Klavier öffentlich vorzutragen, aber nicht alle auf einmal, wie gewisse Schwarzseher gefürchtet, nein, er hat sie in sechs Portionen eingetheilt, von denen jede acht Stücke enthält. Die erste wurde uns am 15. Januar im Saale des Architektenhauses servirt. Wenn es schon ein Wagniss genannt werden muss, eine Anzahl von Beethoven's Sonaten, die doch so grosse Mannigfaltigkeit in Form und Inhalt bieten, hintereinander vorzutragen, zumal es nur sehr Wenigen vergönnt ist, den Gefühlsinhalt derselben voll und ganz zur Darstellung zu bringen, um wie vieles gewagter erscheint es, eine Anzahl Stücke ein und derselben Musikform, und seien sie auch so vollendet wie die Bach'schen Präludien und Fugen, zu spielen, die einer Zeit angehören, in welcher der starre Formalismus der Instrumental- und besonders der Klavierwerke den Inhalt überwog und die Entwickelung des Gefühlslebens in der Musik sich noch in den ersten Anfängen befand. Für die Einförmigkeit der Gestaltung, den Mangel an Gefühlsinhalt, werden wir allerdings einigermassen entschädigt durch die bei Bach durchweg charakteristischen Themen. Abwechselung kann demzufolge nur dadurch in den Vortrag gebracht werden, dass jedem Thema die charakteristische Seite abgewonnen wird, und das vermochte Herr R. nicht durchweg. Das Thema der Cis-dur-Fuge, so frisch und übermüthig, so leicht und elastisch, darf nicht so sentimental gespielt werden, wie es Herr R. that, das Thema der Es-moll-Fuge klang wie eine Uebung im Legatospiel, von einer plastischen Herausarbeitung keine Spur. Nur einmal sollte Herr R. Gelegenheit haben zu hören, wie unser Berliner Klaviergrossmeister solche Themen einstudiren und plastisch herausarbeiten lässt, er würde erkennen, was in einem solchen Thema steckt und wie es zu wirken vermag. Die Präludien hingegen spielte er bis auf wenige, die überhastet oder durch eine modern sämische Art des Vortrags in ihrem Charakter geschädigt wurden, recht anerkennenswerth. Im Uebrigen zählt Herr R. zu den hervorragenden Pianisten, seine Technik ist vortrefflich gebildet, die technische Ausführung der schwierigen Stücke lässt nichts zu wünschen übrig, ja es dürfte wenig Pianisten geben, welche es ihm im klaren Vortrag Bach'scher Fugen gleich thun. Emil Breslaur.

Das Programm des zweiten Konzerts des Königl. Domchors enthielt zwei neue Werke zeitgenössischer Komponisten: Neujahrsmahnung von Albert Tottmann und ein 6stimmiges Ave verum von E. F. Richter. Das letztere muss als bedeutendes Werk anerkannt werden sowohl was den Stimmungsgehalt, die kunstvolle Arbeit als auch die wirkungsvolle Art der Behandlung der Stimmen anbetrifft. Ueber die Lesart des Liedes von Praetorius, „Es ist ein Ros' entsprungen", welches u. A. in demselben Konzert zur Aufführung gelangte, macht Professor R. Würst im Berliner Fremdenblatt folgende interessante Bemerkung: — „nach gelehrten Forschungen ist die Lesart „‚Ros'"" unrecht, es muss dafür „‚Reis'"" gesetzt werden, was allerdings im Zusammenhange „Es ist ein Reis entsprungen aus einer Wurzel zart"", und mit dem späteren „‚und hat ein Blümlein bracht'"" sehr einleuchtend erscheint."

Eine neue Sinfonie von J. H. Franz, fand am 21. Januar im Bilse'schen Sinfonie-Konzerte freundliche Aufnahme. Der Komponist, ein dem höchsten Gesellschaftskreisen angehöriger Dilettant (Graf Bolko von Hochberg) hat, wie er bereits durch zahlreiche andere Werke z. B. durch seine Oper „Der Wärwolf" dargethan, umfassende Studien gemacht. In der Sinfonie sind Anordnung und Entwickelung der Ideen stets logisch, die Themen, wenn auch nicht gerade originell, doch sehr anmuthig, die Instrumentation fein individualisirend, von bestrickendem Reiz. Was das Werk anspricht, kann mit den Aeusserungen eines einfachen, frischen und frohgemuthen Naturkindes verglichen werden, es ist alles wahr und ungeschminkt, nichts ist darin enthalten, was an die Ueberschwänglichkeit, an die Gefühlsduselei und Schwelgerei, durch welche sich leider eine grosse Zahl unserer neueren Kompositionen ein tiefsinniges Ansehen zu geben versuchen, erinnerte. Hin und wieder hätte ich allerdings eine feinere Harmonisirung, gewähltere, modernere Ausdrucksart und pikanteren Rhythmus gewünscht. Schumann's und Mendelssohn's Werke seien dem Komponisten zu Erreichung dieses Zieles als Muster angelegentlichst empfohlen. Emil Breslaur.

Das Bilse'sche Symphoniekonzert am 10. Januar konnte den Beweis liefern — bedürfte es überhaupt noch eines solchen — dass der Brennpunkt unseres musikalischen Lebens sich immer mehr nach der Leipziger Strasse verlegt, und dass der im Konzerthause waltende Geist des Fortschritts schon jetzt den Sieg über die träge Routine davon getragen hat, welche im bequemen Genusse der Errungenschaften früherer Zeiten die Bestrebungen der Gegenwart kühl zurückweist. Nicht weniger als drei Novitäten von Bedeutung wagte der unermüdliche Dirigent seinem Publikum am genannten Abend zu bieten, und wenn noch vor einem Jahrzehnt die blosse Nennung einer Novität genügte, um die argwöhnischen Musikfreunde

zu verschweigen, so konnte man jetzt an dem gedrängt vollen Saale und der gesteigerten Aufmerksamkeit des Auditoriums deutlich wahrnehmen, dass sich die Verhältnisse völlig geändert haben und somit Bilse's echt künstlerisch-aufopfernde Bemühungen nicht vergeblich gewesen sind. Nicht „am Schluss," sondern in erster Reihe sei daher erwähnt, dass die Ausführung der zum ersten Mal der Oeffentlichkeit vorgeführten Werke diesmal eine durchweg meisterhafte war und die Leistungsfähigkeit der Kapelle so wie ihres Hauptes wenn möglich in noch glänzenderem Lichte erscheinen liess als sonst.

Von den in Rede stehenden Werken selbst schien mir weitaus das Bedeutendste „Der Rattenfänger von Hameln", Phantasiestück (nach Julius Wolff's Aventiure) von Heinrich Urban. Der Reichthum an interessanten Motiven und geistreichen Details, welcher, wenn schlecht verwaltet, so manchen Komponisten zu Fall bringt, hat hier die erquicklichsten Früchte getragen. Nirgends empfinden wir das Missbehagen des „embarras de richesse", alles ist an seiner richtigen Stelle und dient der Sache selbst d. h. einer tonlichen Illustrirung der reizvollen Wolff'schen Poesie. Nur eines hätte ich zu bemerken, ein Lob und einen Tadel in einem Athem: Urban hat sich bei dieser Gelegenheit viel zu kurz gefasst. War es etwa von vorn herein seine Absicht, ein Tonbild von der Ausdehnung des Saint-Saëns'schen „Todtentanzes" zu schaffen, so hätte ihn schon die quantitative Bedeutsamkeit des seiner Komposition zu Grunde gelegten dichterischen Stoffes von der Unmöglichkeit dieses kleinen Rahmens überzeugen können. Ist aber blosse Bescheidenheit die Ursache dieser Beschränkung gewesen, so muss ich dem Komponisten ebenfalls Unrecht geben, denn nach dem bezwingenden Eindruck zu urtheilen, den sein „Rattenfänger" auf mich wie auf das Publikum gemacht, ist kein Zweifel, dass er mit einer Arbeit von doppelter Länge auch den doppelten Beifall der Hörer erworben hätte.

Wieniawski's Violinkonzert (No. 2) würde wohl kaum sonderliche Gunst beim Auditorium gefunden haben, wenn ihm nicht in Herrn Ysaye ein über alles Lob erhabener Interpret zu Theil geworden wäre. In seinem orchestralen Theil keineswegs unbedeutend, vermag es doch gerade die Soloviolinе nur ungenügend zur Geltung zu bringen, und selbst der tadellosen Technik und dem exquisiten Geschmack des genannten Virtuosen sollte es durchaus nicht gelingen, das Gestrüppe des Passagenwesens zu lichten und den meist dürftigen Cantilenen Leben einzuhauchen. — Die dritte und spannendste Novität war Raff's Symphonie „Im Sommer" (No. 9), in der wohl Mancher den Komponisten der Symphonien „Im Walde" und „Lenore" wiederzufinden erwartet hat. Diese Hoffnung nun konnte Raff's neueste Arbeit nicht verwirklichen, denn so wenig sie glückliche Motiv-Erfindung und geschickte thematische Arbeit, vor allem glänzende und neue Orchestereffekte vermissen lässt, so wenig zeigt sie doch auch jenen grossen, herzhaften Zug, der uns in den beiden genannten Werken mit zwingender Gewalt in die Gedankenkreise des Autors hineinzieht und uns bei der, auch dort vorhandenen Mannichfaltigkeit der Details niemals das Ganze aus den Augen verlieren lässt. Immerhin aber war die Täuschung eine minder herbe als in manchen anderen Fällen der letzten Jahre von Raff's Kompositionsthätigkeit und ich glaube nicht zu irren, wenn ich seiner Symphonie „Im Sommer" einen grösseren Erfolg prophezeihe, als ihre letzten Vorgängerinnen gehabt haben. Die sehr freundliche Aufnahme, die sie im Konzerthause fand, mag als eine Stütze für diese meine Vermuthung gelten.

W. Langhans.

Sonnabend, den 24. Januar im Saale der Sing-Akademie: Konzert der Pianistin **Flora Friedenthal** und des Violinisten **Joseph Kotek.**

Frl. Friedenthal debütirte in glänzender Weise mit dem für uns neuen Es-moll Konzert von H. v. Bronsart. Dies ist ein sehr bedeutendes Stück und kann wohl als eine der schönsten und interessantesten Erscheinungen, welche die Neuzeit auf diesem Gebiete hervorgebracht hat, hingestellt werden. Ist es auch ganz im Geiste der Schule geschrieben, welche dem begleitenden Orchester mehr eine koordinirte als subordinirte Stelle dem Klavier gegenüber einräumte, so verurtheilt es doch das Letztere auch nicht, wie es leider so oft geschieht, zur Rolle einer obligat gehaltenen Orchesterstimme. Prägnante Themen, glänzende Passagen, zart gesungene Cantilenen sind diesem Werke eigen, dazu kommt eine nobel und massvoll gehaltene Bravour-Entwickelung, bei der sich der Spieler wie Zuhörer gleich gut steht. Aber Frl. Friedenthal war auch eine der Trefflichkeit des Konzertes entsprechende Interpretin. Feuer und Kraft sind die hervortretenden Eigenschaften der jungen Künstlerin, welche zu grossen Hoffnungen berechtigt: eine vorzügliche Technik, vor Allem ein wundervolles Stakkato, durch welches über ihr ganzes Spiel ein blendender Schimmer gegossen wird, treten dazu. Etwas fehlt noch, und wir entnehmen den Beweis dafür aus ihrem Vortrag der Stücke von Chopin und Schumann: Den Ausdruck tiefen, innigen Gefühls, welches uns mit unwiderstehlicher Gewalt packt, sei es im höchsten Entzücken, sei es im tiefsten Schmerz, vermögen ihre Finger noch nicht den Tasten zu entlocken. Wir möchten daher der Künstlerin, wenn ihr die so reichlich gespendeten Ovationen Zeit und Lust zur Selbstkritik übrig lassen, Uhland's Wort zurufen, welches die Aufgabe der reproduzirenden Kunst so treffend darlegt: „Nimm alle Kraft zusammen, die Lust und auch — den Schmerz". Was Frl. Friedenthal's rein musikalische Ausbildung betrifft, so ist dieselbe noch nicht bis zu dem Punkte stylvoller Interpretation vorgedrungen. Immer giebt sie uns nur ein Spiegelbild ihrer spielseligen, jugendfrischen und in der Fülle ungeahnter Kraft strotzenden Individualität. Dass bei dieser An- und Auffassung die Muse Chopin's und Schumann's ihr Haupt verhüllt, ist wohl nicht zu verwundern. Ueber Herrn Kotek's Geigenspiel können wir uns kurz fassen. Derselbe besitzt eine eminente Technik und spielt mit fast unheimlicher Reinheit. (N. B. Stimme aus dem Publikum.) Wir erinnern uns kaum, um ein Beispiel anzuführen, Einsätze in den höchsten Lagen und Flageolette mit gleicher Unfehl-

barkeit gehört zu haben. Fügen wir noch hinzu, dass er mit musikalischem Verständniss vorträgt, so ist damit Alles gesagt und doch — wie wenig für einen Geiger nach unseren Begriffen. Seele und Herz sucht man vergeblich im Spiele des Herrn Kotek. Flehen wir die Muse an, dass sie dem jungen Künstler zu dem gleissenden Zauber einer vollendeten Technik auch Gefühl und Empfindung verleihe, dann wird Herrn Kotek's Name dereinst genannt werden als einer der ersten unter der Zahl der Grossen und Gewaltigen seines Instrumentes. Albert Werkenthin.

Herr **Waldemar v. Pachmann** aus Odessa erwarb sich durch seine Leistungen als Pianist die vollen Sympathien der Kritik und der Hörer. Einige übereilte Tempi ausgenommen, welche die Klarheit des Spiels beeinträchtigten, entsprach sein Vortrag hohen künstlerischen Anforderungen. Er spielte Bach's Toccata und Fuge D-moll in der Tausig'schen Bearbeitung, Mozart's C-moll Fantasie, Beethoven's C-dur Sonate op. 53, Chopin's F-moll Fantasie und einige kleinere Stücke, unter den sich Moszkowski's reizendes Menuett, op. 17 ganz besonderen Beifalls zu erfreuen hatte.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Kammermusikus Seeber in Weimar sendet mir die ersten Exemplare seiner neuen Erfindung „Fingerbildner" genannt. Dieselben sollen den Schüler zur Selbstbeachtung der richtigen Fingerhaltung anleiten und jede fehlerhafte Fingerstellung beseitigen. Die Erfindung ist von genialer Einfachheit und überaus praktisch. Ich veröffentliche in der nächsten Nummer dieser Zeitschrift eine ausführliche Beschreibung derselben.

— Hofkapellmeister J. J. Abert in Stuttgart hat vom König von Württemberg die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Band des Kronenordens erhalten.

— A. Longert's Oper „Jean Cavalier" wurde in Coburg zum ersten Male gegeben.

— Herr Musikdirektor A. Ehrlich in Magdeburg erhielt den Kronenorden 4. Klasse.

— Das Neueste auf dem Gebiete der Entdeckungen ist das Hören mit den — Zähnen. Der anatomische Zusammenhang der Nervenkomplexe, welche das Gesicht, die Mundhöhle und die Zähne durchziehen, mit den Gehörnerven veranlasste nämlich einen ingeniösen Arzt in Amerika, diese Vertheilung der Zahnnerven zum Hören zu benutzen. Die feinen Nervenästchen, welche nämlich von den Hauptgesichtsnerven in die Zähne hineingehen, hängen auf dem Wege des bekanntlich wie Telegraphennetze den Körper durchziehenden Nervensystems auch durch feine Fasern indirekt mit den Gehörnerven zusammen. Wenn nun Tonschwingungen direkt auf die feinen Nerven-Endigungen in den Zähnen einwirken, so entstehen, wie die Beobachtung lehrte, gleichartige Schwingungen in den Gehörnerven. Diesen Umstand benutzte nun Professor Graydon in Cincinnati, indem er einen kleinen Hörapparat konstruirte, den er Audiphon oder zu Deutsch „Hörstimme" nannte. Der Apparat besteht aus einem kleinen Kordel-Telephon, dessen Membran mit einer mit einem Holzstückchen endigenden Schnur in Verbindung gesetzt ist. Will man sich nun einem Tauben vernehmlich machen, so giebt man ihm das Holzstückchen zwischen die Zähne, bestrebt sich, die Schnur in eine gewisse Spannung zu versetzen und in dieser zu erhalten, und spricht dann durch das Telephon. Der Taube wird nun mit den Zähnen hören, allerdings nur in dem Sinne, dass die Zahnnerven und Gesichtsknochen die Töne zum Gehörnerven, resp. zum Gehirne leiten, wodurch das Gesprochene deutlich gehört wird, wenn der Gehörnerv nicht gelähmt ist. Ist Lähmung der Gehörnerven vorhanden, so nützt begreiflicherweise das Instrument nichts. Wenn es übrigens auch nur bei durch anderweitige Ursachen veranlasster Taubheit den Nutzen gewährt, welcher ihm von dem Erfinder auf Grund vielfacher mit demselben unternommener Versuche nachgerühmt wird, so hat es auch hinreichenden Anspruch auf die grösste Beachtung von Seiten der Gehörlosen und Ohrenärzte.

Brüssel. Es verdient erwähnt zu werden, dass die „Zauberflöte" von Mozart anfangs Januar zum ersten Mal hier in französischer Sprache in der grossen Oper zur Aufführung gelangt ist. Vordem hatte nur im Jahre 1846 eine durchziehende Truppe diese Oper hier zum einzigen Mal gebracht. Das Haus war schon acht Tage vor der Vorstellung ausverkauft. Am meisten gefielen die komischen Nummern der Oper.

— Ein Herr Elkan hat dem belgischen Staat eine Schenkung im Betrage von 6500 Frcs. gemacht, zu dem Behufe, die Zinsen dieses Kapitals jährlich unter die Inhaber des ersten und zweiten Gesangspreises am dortigen Konservatorium zu theilen, derart, dass der erste Laureat 200, der zweite 62 Frcs. zu erhalten hätte.

Cassel. Die Konzerte der Spangler'schen Musikschule zeichnen sich stets durch ein gewähltes Programm aus. In einem Wohlthätigkeitskonzert, in welchem Schüler des genannten Institutes mitwirkten gelangten z. B. durch einige derselben Bach's Tripel-Konzert und Mozart's Konzert Nr. 7 (F-dur) zu wohlgelungener Aufführung.

Frankfurt a/M. Die Mozartstiftung hat laut ihrem 41. Jahresberichte ein Kapital von 160,000 Mk. angesammelt. Vergeben wurden zwei Stipendien und zwar an Alexander Adam aus Karlsruhe und Paul Umlauft aus Meissen; der Erstere ist ein Schüler des Stuttgarter, der Letztere des Leipziger Konservatoriums.

Gent. Herr Ad. Samuel ist zum Direktor der vor kurzem zu einem Königl. Konservatorium erhobenen Musikschule ernannt worden.

Hamburg. Der Mozart-Cyklus im hiesigen Stadttheater hat am 17. Januar in würdigster und glänzendster Weise begonnen und zwar mit der Suktigen

heroischen Oper „Idomeneus, König von Kreta", welche bei dieser Gelegenheit hier überhaupt zum ersten Male über die Bretter schritt. Das volle und festlich erleuchtete Haus bot einen imposanten Anblick, das Publikum war dieser merkwürdigen Première in empfänglichster Stimmung entgegengekommen und wurde, von den erhabenen musikalischen Schönheiten der Soli's und Ensembles, namentlich der Chöre, welche bereits den hohen Genius des edlen Meisters verrathen, der als Jüngling von 25 Jahren dieses Werk komponirt hatte, tief ergriffen und weihevoll erhoben. (In Wien und in Leipzig nahmen die Aufführungen der Mozart'schen Oper einen Tag später am 18. Jan. ihren Anfang).

Leipzig. Im letzten Gewandhaus-Koncert wurde August Reissmanns C-moll-Symphonie unter Leitung des Komponisten mit ausserordentlichem Erfolge zur Aufführung gebracht.

— An Stelle Richters ist Kapellmeister Reinecke, Direktor des Konservatoriums, zum Thomas-Kantor erwählt worden.

Bücher und Musikalien.

Arno Kleffel, Quartett (G-moll) für 2 Violinen, Viola und Violoncell, Op. 25, Klavier-Auszug zu 4 Hdn. Pr. 9 Mk., Stimmen, Pr 9 Mk. Berlin, Carl Simon.

Der bekannte Autor anmuthiger Gesänge und liebenswürdiger Klavierstücke legitimirt sich durch die vorliegende Arbeit als Beherrscher auch der grossen und schwierigen Form und aspirirt damit auf einen Ehrenplatz in der vorderen Reihe deutscher Komponisten. Die vier Sätze des Werkes, der durch eine kurze Einleitung vorbereitete, energisch dahinschreitende erste Allegrosatz, das sanfte, poëtische Andante, das breit ausgeführte Scherzo mit dem humorvollen Alternativ im 6/8 Tact und endlich der schwungvoll einsetzende Finalsatz mit seinen interessanten, angenehm kontrastirenden Episoden, gruppiren sich zu einem Ganzen, welches durch seine stylvolle Konception und sichere Durchführung einen nachhaltig imponirenden Eindruck hervorruft. — Der vom Komponisten klar und übersichtlich gesetzte Auszug zu 4 Händen vermittelt zur Genüge die Bekanntschaft mit seinem Werke, während die vorliegenden Quartettstimmen von der geschickten und wirkungsvollen Behandlung der vier Saiteninstrumente Zeugniss ablegen.

Arno Kleffel, Ritornelle nach Dichtungen von Fr. Rückert, für das Pfte. Op. 26, Heft I. Pr. 3 Mk. Heft II. Pr 3,50 Mk. Berlin, Carl Simon.

— Impromptu für das Pianoforte. Op. 27, Pr. 2 Mark, ebendaselbst.

Die Ritornelle präsentiren sich als zwölf kleine, reizende Klavierstücke, berufen Interpreten der ihnen als Motto beigegebenen Rückert'schen Poesien. Spielern, welche Empfindung und einige Fertigkeit besitzen, werden diese graziösen Tongedichte sicher grossen Genuss bereiten.

Das Impromptu (C-moll) ist ein frisch und leicht dahinfliessendes Stück, voller Munterkeit und Spielfreude. Ein melodischer Zwischensatz (Più lento, As-dur), welcher den lebhaften Pulsschlag des Hauptsatzes unterbricht, bietet erwünschte Abwechselung, und ein kurzes, heftiges Presto führt den inzwischen wieder aufgenommenen Hauptsatz zu einem wirkungsvollen Abschluss. Klar und durchsichtig in der Faktur, geschickt und handlich im Klaviersatz ist das Impromptu als Vortragsstück für vorgeschrittene Schüler zu empfehlen.

Fritz Kirchner, Notturno in Es-dur für das Pfte., Op. 54. Pr 1,20 Mk.

— Rondo brillant (Pastorale) für das Pfte., Op. 55. Pr 1,30 Mk. Beide bei Carl Simon, Berlin.

Der talentvolle Komponist stellt uns hier zwei Kinder seiner Muse vor, deren liebenswürdige ungekünstelte Tonsprache zum Herzen dringt. — Ueber dem zarten Gesange zu Anfang des Notturno's liegt ein feiner, poetischer Duft. Der elegische Hauch dieses Satzes weht in dem darauffolgenden Zwischensatz (Più mosso) als kräftige Brise, deren scharfer Zug sich indess bald mässigt, um wieder in die milde Abendstimmung des Hauptsatzes hineinzuleiten, welche zum Schluss in sanften Akkorden, unter denen das Thema des Zwischensatzes leise und verklärt dahinzieht, ausgehaucht wird. — Das Rondo-brillant ist ein lustiges, aufgewecktes Stück, in welchem leichtgeschürzte Passagen einen humoristischen Tanz ausführen, in welchen sich abwechselnd der treuherzige Gesang des pastoralen Anfangsmotivs mischt. — Beide Kompositionen sind durchaus nicht schwierig und eignen sich ganz besonders zu Vortragsstücken für Schüler von mittlerer Fertigkeit.

Philipp Scharwenka.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Eduard Rohde. Volkslieder in leichtester Spielart op. 137. 2 Hefte à 1,50 Mk Cöln, P Tonger.

Ausgezeichnetes Unterrichtsmaterial. Beginnt mit Volksliedern, die sich in jeder Hand nur im Umfang einer Quinte halten und im Violinschlüssel geschrieben sind. Allmählig erweitert sich der Tonumfang, später tritt der Bassschlüssel hinzu. Das Werk ist neben jeder Klavierschule als höchst anregend mit Erfolg zu benutzen.

Haydn: Rondo all' Ongarese. (Nach einem Trio-

mitte.) In Prosa: Der junge Klassiker, Bd. I. Breitkopf & Härtel.
— Beethoven, Sonate Op. 14, G-dur, letzter Satz.

Heinrich Hambalz: Zwei instruktive Sonaten, Op. 45. à 1 Mk. Leipzig, Kahnt.
— Clementi, Sonatinen Op. 36.

Meinungs-Austausch.

Zum Untersetzen. Sieht man einen methodisch gebildeten Spieler, ohne ungewöhnliche Absichtlichkeit, eine rasche Tonleiter in C-dur ausführen, so werden sich die Linien der Finger nicht in paralleler Richtung mit den Tasten zeigen, wie es bei still über den fünf Tönen stehender Hand der Fall ist, speciell beim Mittelfinger — es fügt sich vielmehr von selbst, dass, wo eine Anzahl schnell folgender Untersetzungen vorkommen, die Hand (wenn sie sich selbst frei gegeben wird) ein für alle Mal eine kleine Seitenwendung, so lange es eben nothwendig, beibehält, nicht jedes Mal sich neu macht; das ist Natur, die man nicht vernichten soll, obwohl solches möglich ist*). Bei weiterem Untersetzen, z. B. nach dem 3. Finger auf G, rechts, mit dem Daumen jenseits auf C, soll man, wenn es irgend angeht, den Schüler jedenfalls streng bindend üben lassen**), der dadurch Gebildete wird dann später die Fähigkeit erlangt haben, falls er im flüchtigen Laufe dennoch absetzt (das Pedal hier unberücksichtigt), die Tonfolge als eine verbundene erklingen zu lassen, weil er gelernt hat, die etwaige Lücke auf ein Minimum zu beschränken, während doch die Töne bei schnellen Passagen ohnehin dem Ohre leicht zusammenklingen. Es giebt viele dergleichen Fälle, wo eine absolute Bindung unmöglich ist und wo dennoch eine solche vernommen werden soll, z. B. bei den Daumenwechselungen in gebundenen Oktavengängen u. dergl. Was jene weiten Unter- und Uebersetzungen anbetrifft, so kann in besonderen Fällen, z. B. bei sehr kleinen, nicht biegsamen Händen und Fingern, speciell Daumen, etwas in der Strenge nachgegeben werden; doch kommen ja bei ganz kleinen Kindern so weite Unter- und Uebersetzungen kaum vor, und wenn doch, so mögen sie nur immer die volle Seitenbiegung üben, so, dass z. B. der eine Finger erst beim Anschlage des folgenden loslässt; ein Ausspreizen des Ellenbogens und Heben desselben ist streng verboten. Der dabei auferlegte kleine Zwang bringt gymnastische Bildung mit sich. L. Köhler.

---

*) Solche kleine Wendung gestatte ich vorgeschritteneren Schülern, die schon gelernt haben eine Tonleiter in raschem Tempo ruhig zu spielen, gern, den Anfängern jedoch nie. Ich habe zu wiederholten Malen auseinandergesetzt, aus welchen Gründen ich dies nicht für statthaft halte, und bin überzeugt, der Herr Einsender wird mit mir in Bezug darauf gleicher Meinung sein. E. B.

**) Vorausgesetzt, die Hand ist so ausgebildet, dass der Daumen im Stande ist, c mit der Schneide zu berühren, während der dritte Finger das g noch hält. Die Drehung, zu welcher die Hand z. B. bei den Untersatzübungen mit Stützfingern (S. meine technische Grundlage des Klavierspiels op. 37) gezwungen wird, schadet gar nicht, da die Hand des Schülers, der gebrochene Dreiklänge zu üben beginnt, schon durch die eine geraume Zeit hindurch geübten Tonleitern und Vorübungen durch 1, 2 und mehr Oktaven solche Ruhe gewonnen haben muss, dass Uebungen, welche eine Drehung der Hand erfordern, wie die genannte Untersatzübung, dieselbe nicht mehr zu der verpönten Seitwärtsbewegung werden verleiten können. Doch habe ich der Vorsicht halber diese Art der Vorübungen (mit Stützfingern) in meinem Op. 38, Technische Uebungen für den Elementar-Klavier-Unterricht, vermeiden zu müssen geglaubt und andre Uebungen an deren Stelle gesetzt, und zwar für solche Hände, deren Daumen, während der dritte Finger g festhält, entweder das nächste c gar nicht oder nur mit der Nagelfläche, anstatt mit der Schneide berühren können. Die Lücke, welche zwischen [illegible] und [illegible] entsteht, ist so gering, dass sie bei fliessendem Spiel gar nicht vernommen wird, und wir, ohne die Hand irgendwie zu drehen, den Eindruck einer vollkommenen Bindung gewinnen. E. B.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der letzten Sitzung am 13. Januar wurde durch Herrn Prof. Dr. Alsleben ein neues Mitglied, Herr Sandler, angemeldet, über den in der nächsten Sitzung ballotirt werden soll. Der Vorsitzende empfahl sodann sehr beredt und eindringlich die neue Chopin-Ausgabe von Mertke aus Steingräber's Verlag, und die soeben erschienenen ersten Hefte der von Clara Schumann revidirten in Bezug auf Schönheit der Ausstattung wie Korrektheit des Textes gleich ausgezeichneten Werke Robert Schumann's, um deren Herausgabe sich die Firma Breitkopf & Härtel hoch verdient macht. Herr Prof. E. Breslaur ergänzt diese musikliterarischen Mittheilungen durch die Bemerkung, dass in diesem Jahre, in dem Chopin's Werke frei geworden, noch andere Ausgaben derselben erschienen sind, so die bei Peters von H. Scholtz, Kistner von Mikuli, Breitkopf & Härtel von Reinecke, Litolff von Köhler, Bosse, Erler von Cost Schumann, Schlesinger von Th. Kullak und die zumeist von Klindworth. An letzterer, die manche Vorzüge hat, wird die Last an Kompaktheit getadelt. Herr Werkenthin theilt mit, dass das Jahrbuch am 1. Februar bestimmt ausgegeben wird. Die Kosten dafür sind durch die Inserate beinahe gedeckt. Darauf bringt der Vorsitzende die Idee des Stiftungsfestes zur Erörterung. Die Versammlung ist mit der Feier desselben einverstanden und sollen nach Herrn Werkenthin's Vorschlag die Mitglieder durch Cirkular davon in Kenntniss gesetzt und um ihre Betheiligung ersucht werden. Zum Schluss wird von Herrn Prof. Breslaur der Kampf'sche Greifhalter, von Herrn Prof. Alsleben der Becher'sche Metronom und von Herrn Gley die von ihm erfundene Taktuhr vorgeführt und ausführlich erläutert. Die letztere erregte besonderes Interesse, da sie sowohl Takt als auch rhythmische Gebilde dem Auge und Ohr zugleich klar macht. Sie fand freudigste Anerkennung der Versammlung.

Die nächste Vereinssitzung findet

Dienstag, 10. Februar, Abends 7½ Uhr,

im Saale der Königl. Hochschule statt.

Tages-Ordnung: Besprechung der nächsten Aufgabe des Vereins. — Vorlegung von Becker's Fingerbildner. — Ballotage.

Druckfehler-Berichtigung.

Seite 22, Spalte II, Zeile 10 v. o. muss das Wort „gleich" wegfallen.
Ebenda Zeile 25 ist die erste 1 zu streichen.

Seite 23, Spalte II, Zeile 14 v. o. muss es statt Cdur Gdur heissen.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisch), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren **Dr. Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), **Dr. Ferdinand Hiller** (Cöln), **Dr. Oskar Paul** (Leipzig), **Dr. Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 4. **Berlin, 15. Februar 1880.** **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Zur Vervollkommnung der praktischen Harmonielehre.

Von **Alfred Kalischer.**

(Schluss.)

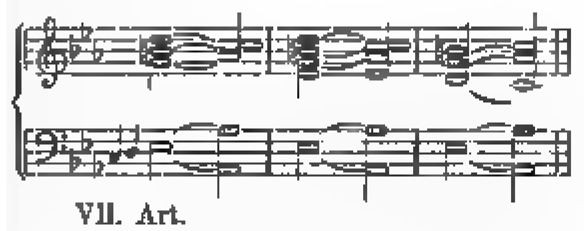
Daraus geht mit Evidenz hervor, dass der vermindert-kleine Septimenakkord überhaupt zweierlei durchaus regelrechte Auflösungen zulässt; er kann nämlich leitereigen in einen Molldreiklang und in einen Durdreiklang aufgelöst werden. Erstere Auflösungsart eignet der Durtonart, letztere der Molltonart (z. B. in C-dur: h—d̄—f̄—ā nach e-moll; in c-moll: d—f—as—c̄ nach G-dur. Oder: ein und derselbe Akkord h—d̄—f̄—ā wird leitereigen in C-dur nach e-moll, in a-moll aber nach E-dur aufgelöst.)

Nun müsste die VI. Art folgen; das ist der verminderte Septimenakkord. Weil indess diese Harmonie als zweideutig zu erweisen ist, mag sie hierbei der VII. Art den Vortritt lassen.

Die VII. Art, nämlich der übermässig-grosse oder der übermässige Dur-Septimenakkord, gehört zu den so leicht zu behandelnden Harmonieen, dass man um so weniger begreift, warum er noch immer keine Gleichberechtigung mit anderen Septimenakkorden erlangt hat. Er tritt leitereigen nur auf der 3. Stufe in Moll auf.

Folgendes Beispiel ergiebt seine regelmässige Auflösung:

In c-moll:



VII. Art.

In a-moll würde also dieselbe Art (c—e—gis—h) ganz analog in den Submediant-Quintenakkord der Tonart, in f—a—c̄, aufgelöst werden.

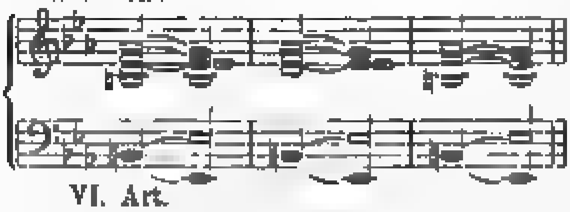
Vorstehendes Beispiel ergiebt demnach mit Klarheit, dass der übermässig-grosse Septimenakkord nur eine einzige regelrechte Auflösung zulässt, nämlich in einen Durdreiklang. Dass dieser Akkord noch nicht in sein Recht eingesetzt ist, liegt ganz allein daran, dass man ihn fast immer nur als alterirte Harmonie gelten lässt. Man würde längst aufgehört haben, so in der Irre einherzugehen, wenn man sich die Mühe genommen hätte, den Begriff der alterirten Akkorde wissenschaftlich zu definiren.

Die grösseste Schwierigkeit verursacht die VI. Art, die hierbei noch zu behandeln ist. Das ist der verminderte Septimenakkord (z. B. h—d̄—f̄—ās; gis—h—d̄—f̄). Denn es muss nun kurz nachgewiesen werden, dass

dieser Akkord, ähnlich wie die Septimenharmonie auf dem Leitetou der Durtonarten, einen doppelzüngigen Charakter hat. Diesen verminderten Septimenakkord als selbstständigen Akkord in dem einzig maassgebenden Sinne anzuerkennen, ist noch Niemand eingefallen, obwohl er das Gewissen mancher Theoretiker nicht wenig gepeinigt hat. Um ihm nämlich zu seinem Rechte zu verhelfen, muss allerdings das ungeheuerliche Zugeständniss gemacht werden, dass ein dissonirender Akkord seine natürliche Auflösung allein in einen so scharf und grell dissonirenden Akkord, wie es der übermässige Dreiklang ist, finden kann. Hoffentlich wird die nunmehr vorzuführende regelrechte Auflösung des verminderten Septimenakkordes als selbstständiger Harmonie auch für das Gehör Anderer das Haarsträubende verlieren, wie sie es für das Gehör des Verfassers längst gethan hat.

Regelmässige Auflösung des verminderten Septimenakkordes:

In c-moll:



VI. Art.

Daraus geht also hervor, dass die regelmässige (natürliche) Auflösung des verminderten Septimenakkordes in den übermässigen Dreiklang der Tonart erfolgt. Ganz analog würde etwa in a-moll der verminderte Septimenakkord gis—h—d—f in den übermässigen Quintenakkord c—e—gis hinüberzuleiten sein.

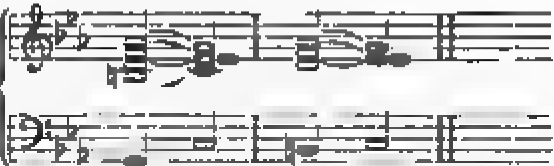
Betrachten wir nun andererseits, um den doppelseitigen Charakter einer derartigen Harmonie zu erkennen, die übliche leitereigene Auflösung des verminderten Septimenakkordes:

In c-moll:



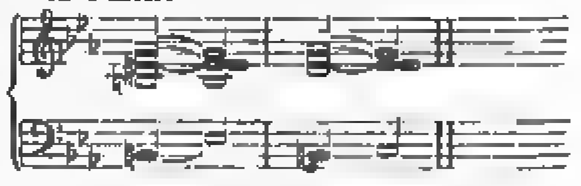
Stellt die eben gegebene, tausend und abertausendmal angewandte Auflösung unserer Septimenharmonie deren regelmässige Auflösung dar? Mit nichten. Vielmehr geht aus der oben vorgeführten Auseinandersetzung vom wahren inneren Wesen eines Septimenakkordes, — wonach derselbe in einen Dreiklang aufgelöst wird, der eine leitereigene Quarte höher oder eine leitereigene Quinte tiefer liegt, als eben dieser Septimenakkord, — deutlich hervor, dass der von den meisten Theoretikern nur irrig sogenannte verminderte Septimenakkord seiner Fortschreitung nach durchaus nicht als Septimenakkord anzusehen ist. Dieses haben auch manche Kompositionslehrer sehr wohl erkannt und lassen demzufolge den sogenannten verminderten Septimenakkord gar nicht als Septimenakkord gelten, sondern sehen ihn lediglich als eine Abart des kleinen Nonenakkordes an. So thut u. A. mein verehrter Lehrer, Herr Carl Böhmer, und so auch Herr Prof. Richard Wüerst. Der üblichen Auflösung nach ist dieser Akkord in Wahrheit auch nichts Anderes als der kleine Nonenakkord mit fortgelassenem Grundtone, wie folgendes Beispiel klar ergiebt:

In c-moll:



Das Resultat der Auflösung des vollständigen Nonenakkordes und des sogenannten verminderten Septimenakkordes ist also völlig dasselbe. Und darum ist es auch durchaus gerechtfertigt, den Septimenakkord auf dem Leitetone der Moll-Scala als kleinen Nonenakkord mit fortgelassenem Grundtone aufzufassen. Die Erweiterung, die ich hiermit zu geben versucht habe, liegt also darin, dass der Septimenakkord auf dem Leitetone der Moll-Scala zunächst wirklicher, wesentlicher Septimenakkord (verminderter nämlich), dann aber ein unvollständiger kleiner Nonenakkord ist. An der Art der Auflösung kann man also genau erkennen, welchen jeweiligen Charakter der verminderte Septimenakkord besitzt. Ergiebt die Auflösung den übermässigen Quintenakkord, dann war es ein wirklicher, wesentlicher Septimenakkord; ist das Resultat der Auflösung indessen der Moll-Dreiklang, oder (im nicht-leitereigenen Falle) auch der Dur-Dreiklang, dann besitzt dieser Akkord den Charakter des kleinen Nonenakkordes mit ausgelassenem Grundtone; z. B.:

In c-moll:



Septimenakkord (VI. Art). Nonenakkord (unvollständiger).

Mit dieser Erweiterung bin ich nach langem Denken und Forschen dahin gelangt, eine harmonische Lehre, die ich von meinem verehrten Lehrer, Herrn C. Böhmer, hinsichtlich der Septimenharmonie auf dem Leite-

tone der Dur-Scala empfangen habe, nunmehr auch derartig zu ergänzen, dass sie auch analog auf den Leiteton der Moll-Scala anzuwenden ist. Diese Lehre bestand darin, dass der Septimenakkord auf der VII. Stufe in Dur, unsere V. Art, der verminderte Moll-Septimenakkord, einen doppelten Charakter besitzt. Er ist einmal wirklicher Septimenakkord mit regelrechter Auflösung, dann aber auch eine Abart des grossen Nonenakkordes, wobei also sein Grundton nicht eine Quarte nach oben oder eine Quinte nach unten hin, sondern lediglich einen kleinen Halbton nach oben hin geführt wird, wie aus folgendem Schema ersichtlich wird:

In C-dur:

Septimenakkord. Gr. Nonenakkord (unvollständig).

Erst die stattgefundene Auflösung klärt demnach über den doppelzüngigen Charakter der voraufgegangenen Septimenharmonie auf. — So steht also auch in diesem merkwürdigen Punkte die harmonische Moll-Tonleiter ebenbürtig neben der Dur-Scala da.

In übersichtlicher Zusammenstellung würden nun unsere 7 Septimenakkordarten folgende regelmässige Auflösungen zulassen:

1. Der grosse Septimenakkord kann in einen Durdreiklang und in einen verminderten Dreiklang aufgelöst werden.

2. Der gross-kleine (Dominant-) Septimenakkord in einen Dur- und in einen Moll-Quintenakkord.

3. Der klein-grosse Septimenakkord nur in einen Moll-Dreiklang.
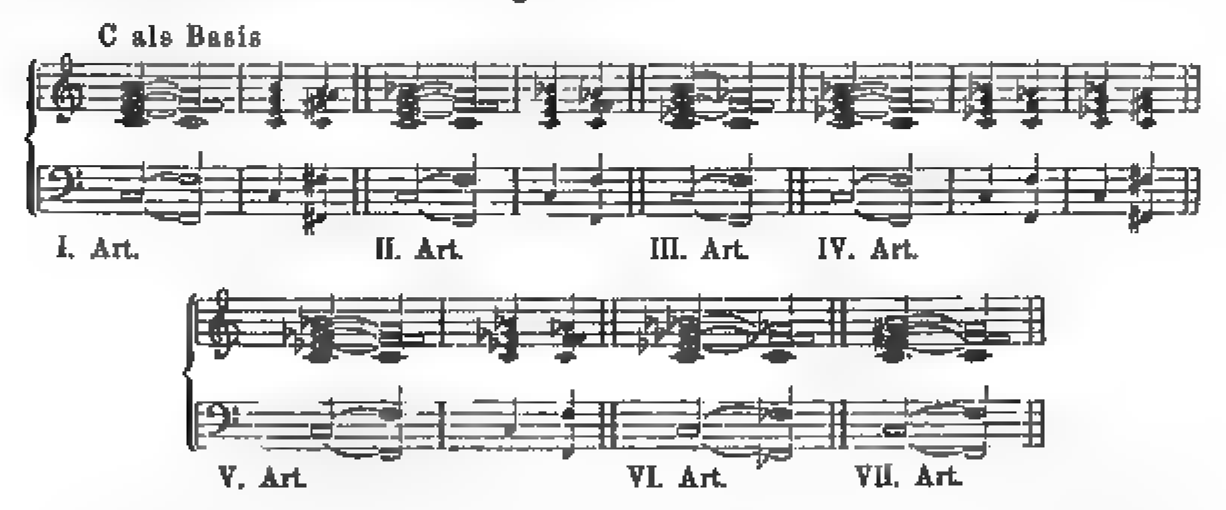
4. Der kleine Septimenakkord in einen Dur-, in einen Moll- und in einen verminderten Dreiklang.

5. Der vermindert-kleine Septimenakkord in einen Moll- und in einen Durdreiklang. (In den Durtonarten besitzt er daneben auch den Charakter eines unvollständigen grossen Nonenakkordes.)

6. Der verminderte Septimenakkord in einen übermässigen Dreiklang. (Daneben besitzt er auch den Charakter eines unvollständigen kleinen Nonenakkordes.)

7. Der übermässig-grosse Septimenakkord endlich kann in einen grossen Quintenakkord aufgelöst werden.

Konstruirt man nun sämmtliche 7 Septimenakkordarten auf einem und demselben Grundtone, etwa auf C, so ergeben dieselben das allerinteressanteste Auflösungsresultat, wie folgt:

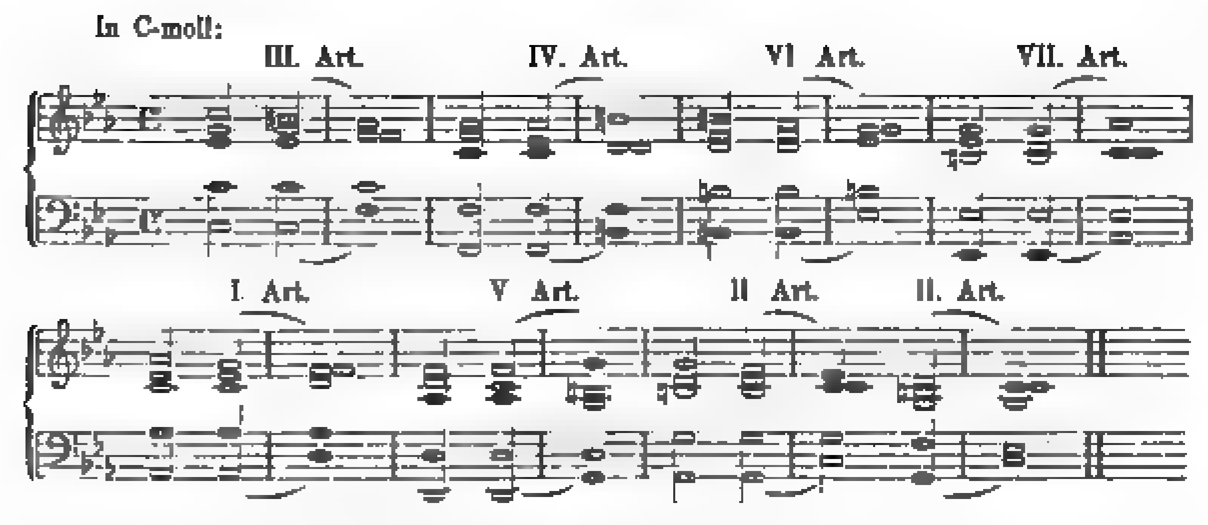


So lassen sich also alle auf C errichteten Septimenakkorde, mit Ausnahme der VI. Art, in einen tonischen F-Dreiklang auflösen, und die exceptionelle Art, der verminderte Septimenakkord, in den übermässigen Dreiklang auf dem um einen kleinen Halbton erniedrigten F-tone, also auf Fes. Damit ist für eine systematische Harmonie- und Modulationslehre die schönste Basis vorhanden.

Schliesslich lasse ich ein zusammenhängendes modulatorisches Beispiel, wie ich es selbst in Kompositionen im Wesentlichen benutzt habe, folgen, das alle 7 Septimenakkordarten enthält. Damit appellirt der Autor zugleich an das musikalische Gehör aller unbefangenen Gemüther.

Dieses Beispiel kann des Weiteren belehren, dass man sich allerlei scheinbare Härten und Schroffheiten erlauben darf, ohne das Ohr in Wahrheit zu beleidigen, wofern man nur fest im Grundtone bleibt, also die Tonalität entschieden behauptet.

In C-moll:



Die Behandlung und Abstammungsart der wichtigsten **alterirten Septimenakkorde** kann nach dem Vorangegangenen keinerlei Schwierigkeit mehr bereiten. Die Alteration der Quinte unserer II. Art, also des **Dominantseptimenakkordes**, ergiebt diese 2 alterirten Septimenakkorde: g—h—dis - f und g—h- des - f, die beide in den C-dur-Dreiklang aufgelöst werden. Die Terz-Quart-Lage des Letzteren, nämlich des f g—h, zeigt einen der drei so sehr gebräuchlichen **alterirten übermässigen Sextakkorde**. Die 2 anderen gebräuchlichen alterirten Septimenharmonieen, z. B. h—des - f—a und h -des —f—as sind nur scheinbare Septimenakkorde; vielmehr stellen sie sich, ähnlich wie die leitereigenen Septimenakkorde auf dem Leittone, als unvollständige Nonenakkorde dar; hier: h—des—f—a als **alterirter grosser Nonenakkord** g—h des - f a mit fortgelassenem Grundtone, und h—des f as als **alterirter kleiner Nonenakkord** g—h - des - f—as mit fortgelassenem Grundtone. Beide finden ihre alleinige natürliche Auflösung in den C-dur-Quintenakkord. Vom letztgenannten alterirten Septimenakkorde h—des f—as ergiebt die **Quint-Sext-Lage**, nämlich des—f—as h, abermals eine Art der 3 so häufig vorkommenden alterirten übermässigen Sextakkorde. Der dritte der gebräuchlichen alterirten übermässigen Sextakkorde, z. B. des—f—h, wird am einfachsten als erste Umkehrung des **doppelt-verminderten Dreiklanges** h des f, also eines alterirten Quintenakkordes, angesehen. —

Die Zeit ist jedenfalls noch nicht da, die für eine gründliche Untersuchung der **Nonenakkorde** ein geneigtes, willfähriges Ohr besitzt. Allein sie wird erscheinen — und damit dem unerschöpflichen Harmonieenreiche eine neue Welt erschlossen werden. Dixi et salvavi animam meam.

Berichtigung.

In Nr. 3 des „**Klavier-Lehrer**“, p. 27, in der Abhandlung von Alfred Kauscher „Zur Vervollkommnung der praktischen Harmonielehre“ muss es in Betreff der regelrechten Auflösung des **kleinen** oder **Moll-Septimenakkordes** (IV Art) heissen „Hieraus ergiebt sich, dass der **kleine Septimenakkord** überhaupt **dreierlei** (nicht zweierlei) **regelrechte Auflösungen** zulässt: er kann nämlich leitereigen in einen Durdreiklang, in einen Molldreiklang und in einen verminderten Quintakkord aufgelöst werden. Die ersten 2 Auflösungsarten eignen den Durskalen, die dritte nur den Molltonarten.

Die Fremdwörter.

Von **Flodoard Geyer.**

Wie sollte man wohl in der Musik die **Fremdwörter** mit deutschen Ausdrücken ersetzen, da selbst die Ueberschrift der Kunst „Musik“ schwer zu verdeutschen ist? Denn das dafür gebräuchliche Wort „Tonkunst“ trägt gleichfalls in dem Worte „Ton“ ein fremdes Gut in sich. Die drei Grundelemente der Musik „Rhythmus“, „Melodie“, „Harmonie“ sind in jeder Sprache unübersetzbar, auch das Wort „Form“ ist kaum zu verdeutschen. Ich habe aus vaterländischem Sinn und Eifer überall nach dem deutschen Ausdruck gestrebt, doch musste ich hin und wieder fürchten, dadurch eher unverständlich als deutlich zu werden. Also erstens gebrauchen wir die Fremdwörter nicht aus Eigensinn, sondern aus Noth, weil wir im Deutschen kein zutreffendes Wort haben. Dann haben sie zweitens auch geschichtliche Bedeutung. Sie sind gleichsam Denksteine, von den gebildetsten Völkern der Erde in dem Verlaufe der

Jahrhunderte gesetzt, an welche wir, indem wir uns der von ihnen gebrauchten Worte bedienen, fort und fort erinnert werden. So redet das griechische Volk, das gebildetste der alten Welt, aus frühester Zeit noch jetzt zu uns, dann das römische, wiewohl dies auf musikalischem Gebiete in wenigeren Begriffen, endlich in der Neuzeit von grosser Bedeutung das italienische. Nicht umsonst haben diese Völker gelebt und gewirkt! Ihr Geist lebt fort in den von ihnen gemachten Erfahrungen und Ausdrücken. Auch die deutsche Sprache hatte in ihrer Kunstentwickelung ihre eigene, in anderen Sprachen schwer wiederzugebende Bezeichnungen, wiewohl die deutsche Kunst sich keineswegs etwa auf einzelne von den beispielsweise zu nennenden Formen vorzugsweise oder ausschliesslich geworfen hat, da sie in allen Bedeutendes aufzuweisen hat, ja in vielen von keiner Nation erreicht, geschweige übertroffen worden ist. Weder die Franzosen, noch die Italiener, Völker, deren Kunst in das Gewicht fällt, scheuen sich jene ächt deutschen Worte zu gebrauchen. Da die ersteren für „Lied“ keinen bezeichnenden Ausdruck haben, indem weder Chanson, noch air, noch romance den Kern der Bezeichnung „Lied“ trifft, so sagen sie: „des Lieders.“ Ebenso haben sie sich des deutschen Wortes „Fuge“, welches ganz einfach von dem Tischlerhandwerk hergenommen ist, bedient, indem sie fugue dafür sagen. Ferner setzen sie für „Walzer“ Valse, ein deutsches Wort. Auch die Kunstform „Scherzo“ gehört ursprünglich den Deutschen. So viel bekannt, hat Beethoven zuerst diesen Ausdruck gebraucht, wobei es recht bezeichnend ist, dass zu dem deutschen Worte eine italienische Endung gefügt werden musste! Warum sollten wir als Deutsche, nun anstehen, die Worte: Symphonie, Sonate, Arie, Quartett, Klarinette u. A. zu gebrauchen, da deren Sinn allgemein bekannt ist?

Auch wir haben uns übrigens in der Biegung der Worte manche Aenderung erlaubt, z. B. sagen wir „Bratsche“ für viola di braccio, Armgeige. Anstatt Trompete sagt der Dichter „Drommete“. Das alte Wort „Zinke“ dafür will dem jetzigen Geschmacke nicht zusagen. Dagegen ist der „Bass“ vollkommen eingebürgert, wiewohl seine Abstammung von basis herzuleiten ist. Wo es möglich ist, sage man statt „Violino“ Geige, doch würde es sonderbar klingen, wollte man statt „Oboe“, „Klarinette“, „Fagott“, Bezeichnungen wie „Hochholz“, „Heilholz“, „Tiefholz“ setzen, zumal wenn man an den ausübenden Künstler, z. B. den „Tiefholzer“ denkt. Für „Bathyphon“ ist Brummspahn vorgeschlagen worden, was in das Spasshafte geht, ähnlich wie Schmettermessing für Trompete. Dass auch Beethoven Sorge gehabt hat, deutsch zu sein, beweist seine Sonate op. 106, „für das Hammerklavier“. Mit diesem allerdings unbequemen Worte wurde gleichwohl die Absicht, deutsch zu reden, verfehlt, da Klavier von dem lateinischen clavis herzuleiten, für ein deutsches Wort nicht gelten kann. Wie sollte man alsdann den ausübenden Künstler nennen, etwa Hammerklavierer? Da ist doch „Pianist“ besser! Für „Konzert“ giebt es ebenfalls keinen passenden deutschen Ausdruck, es müsste denn „Wettstreit“, „Tonstreit“ sein sollen? Ebenso für Soirée, Matinée, Salon. Für Ensemble könnte allenfalls „das Zusammen“ oder „Sammspiel“ gesetzt werden. Dagegen ist für „Solist“ und „Ripienist“, auch für „Virtuose“, schwer ein Wort zu finden.

Aehnlich verhält es sich mit einer Menge anderer musikalischer Ausdrücke. Diejenigen, welche wir nun gerade angeführt haben, bilden meist Ueberschriften und Begriffsbestimmungen. Bei ihnen kann es selbst dem Sprachreiniger weniger auf eine Uebersetzung ankommen. Für die Beiwörter wird es dagegen eher thunlich sein, eine solche zu finden oder neu zu bilden. Doch dürfte selbst auch dies darum minder von Belang sein, indem ein Jeder, der Musik treibt, sie doch kennen muss, so z. B. legato, stakkato, piano, unisono, andante u. dgl. Bezeichnungen rein technischer Art, für welche andere zu setzen, ganz müssig sein würde. Aber was ausserdem noch die Redeweise anlangt, so finde auch ich es nachlässig, wenn sie sich nicht so viel als irgend möglich des Deutschen befleissigt, z. B. las ich „In dieser von dem Crême der haute volée frequentirten Soirée exekutirte dieser magnifique Virtuose“, oder: „Wer kennt Bériot nicht, dessen Sortino am Firmament des Violinhorizontes wirklich im brillantesten und bekanntesten Nadir stehen“, was allerwege unleidlich ist und nicht vorkommen sollte.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 12. Februar 1880.

Herr Dr Max Bauer, der Mann mit dem warmfühlenden Herzen und der werkthätigen Gesinnung hatte zum Besten der nothleidenden Oberschlesier ein Konzert in der Singakademie veranstaltet, in welchem der Stern'sche Gesangverein, Frau Sachse-Hofmeister, Herr Professor Ehrlich und der Königl. Hofopernsänger Herr Niemann mitwirkten. Der Stern'sche Gesangverein unter Max Bruch's Leitung bethätigte seinen bewährten Ruf durch den vollendeten Vortrag der drei charakteristischen Volks-Chöre, aus Rubinsteins „Thurmbau von Babel“, ferner einer weihevollen Komposition des Scheffel'schen Waldpsalmes von Max Bruch und schliesslich eines Chores aus Mendelssohns Paulus. Herr Professor Ehrlich spielte Beethoven's Cis-moll Sonate. Seine Art des Vortrages lässt sich mit der Hans v. Bülows vergleichen, obgleich E. über einen wärmeren Klavierton gebietet. Wie bei Bülow zeigt sich auch bei Ehrlich die klare Ausarbeitung bis in die feinsten Einzelheiten. Ihre grosse Virtuosität beuten Beide nicht äusseren Glanzes halber aus, nein, sie unterordnen sie dem Genius des Werkes, das sie vortragen, Beide sind sie vermöge ihrer hohen, liebe-

tischen und musikalischen Bildung so in ihre Vortragswerke eingedrungen, dass es ihnen stets gelingt, den Geist derselben lauter und rein, ohne Beimischung subjektiver Elemente zur Darstellung zu bringen. Um dies recht zu begreifen muss man gehört haben, wie Ehrlich heut das Adagio der Sonate, welches gewöhnlich in schmachtende Sentimalität gemacht wird, vortrug. so einfach und keusch, so klar und innig, so wahrhaft herzbewegend. Fast als etwas Neues erschien uns dieses so unzählige Male gehörte Tonpoem. Nicht minder anziehend war der zweite, der langsamer als von vielen anderen gespielt wurde und dadurch an Interesse gewann. Den letzten Satz nahm der geschätzte Künstler in Anbetracht der Grösse des Raumes etwas zu schnell. Die akustischen Verhältnisse bedingen ein langsameres Tempo, soll anders nicht manches unklar erscheinen, was im kleineren Raume in schnellerem Tempo gespielt, ganz gut zur Geltung gelangen kann. Es ist sehr zu bedauern, dass Herr Professor Ehrlich sich so selten veranlasst fühlt, seine zahlreichen Verehrer durch sein Spiel zu erfreuen, zumal dasselbe als Muster und Vorbild für die junge Künstler-Generation sich vom heilsamsten Einflusse erweisen würde. Auch als Liederkomponist lernten wir Herrn Professor Ehrlich heut kennen, und die von Herrn Niemann mit ergreifendem Ausdruck vorgetragene Tragödie von Heine lässt sich schon aus dem Grunde als eine bedeutende und ganz eigenartige Komposition bezeichnen, weil sie so gar keinen Vergleich mit Schumanns herrlicher Komposition derselben Dichtung, wozu man durch ein geringeres Werk unwillkürlich gedrängt wird, aufkommen lässt, sondern sich siegreich und selbstständig neben jenem Meisterwerke behauptet.

Der Kaiser und die Kaiserin nebst Gefolge waren in dem Konzert anwesend, liessen sich Herrn Dr. Max Bauer und die Künstler vorstellen, an welche sie huldvolle Worte des Dankes und der Anerkennung richteten.

Der französische Komponist Saint-Saëns besitzt die merkwürdige, von eingehendem Studium zeugende Fähigkeit, Art und Styl der Werke unserer grossen Meister so nachzuahmen, dass man im ersten Satz manches seiner Werke den Styl Bachs, im zweiten den Haydns, im dritten den der Romantiker zu erkennen glaubt, und sich öfter zu der Frage gedrängt fühlt: Wo bleibt Saint-Saëns? Wie kein andrer französischer Komponist ist er aber auch in den Geist deutscher Musik eingedrungen. Er kann als der deutscheste unter den französischen Komponisten bezeichnet werden und seine Werke haben in unseren Konzertsälen festen Fuss gefasst. „La jeunesse d'Hercule", „Rouet d'Omphale", „Danse macabre" und „Phaëton", geistvolle, poetische Tongemälde mit zauberischem Orchesterkolorit, das G-moll-Konzert mit seinem pikanten Scherzo, das Rondo capriccioso und die Suite für Klavier und Violoncell, Kammermusikwerke im edelsten Style, die französischen Esprit mit gediegener deutscher Kunstarbeit vereinen, haben uns den Komponisten werth gemacht und stellen ihn in die erste Reihe der jetzt lebenden Tondichter. So ist das Interesse erklärlich, welches man ihm in dem Konzerte, das er am 31. Januar im Konzerthause veranstaltete, entgegenbrachte, und selten hat ein Komponist hier eine so warme Aufnahme gefunden, wie er. Er spielte zuerst sein G-moll-Konzert, und zeigte sich im Vortrag desselben als temperamentvoller Pianist mit glänzender Technik. Das pikante Scherzo, (Allegro scherzando,) in dem allerdings zum Nachtheil der Styleinheit zu viel Walzerblut pulsirt, enthusiasmirte das Publikum. — Dasselbe ist, nebenbei sei es bemerkt, von Bizet, dem Verfasser von Carmen, für Klavier solo übertragen worden. Was die beiden andern Sätze des Konzerts betrifft, so bieten sie allerdings viele und dankbare Arbeit für den Pianisten, aber wenig Ausbeute für das Herz des Hörers. Ganz besonders gefiel mir der nun folgende Vortrag von Transcriptionen aus Bach'schen Kantaten und Violinsonaten. Herr S.-S. spielte sie meisterhaft, einfach und klar, ganz im Geiste des Alten. Das prickelnde „Rondo capriccioso" und das Solo in dem stimmungsvollen „Prélude zu Déluge" fanden durch Herrn Isaye die vollendetste Wiedergabe.

Am wenigsten sagten mir die Lieder und die von Frl. Anna Lankow, zwar mit schöner Stimme aber recht kalt vorgetragene Arie aus der vor Kurzem in Weimar zur Aufführung gelangten Oper „Samson und Dalila" zu. Die Arie ist verfehlt in der Form und matt in der Erfindung. Die Glanzpunkte des Abends bildeten die hierorts schon öfter gehörten Stücke. Danse macabre und La jeunesse d'Hercule, welche die Bilse-Kapelle unter Leitung des Komponisten spielte. Für das, was die Bilse'sche Kapelle an diesem Abend und Tags darauf in der grossen Matinée zum Besten des Vereins Berliner Musiker leistete, kann man nicht genug Worte der Anerkennung finden. Es war ein Glanz und ein Feuer in der Darstellung, wie sie selten bei einem Orchester gefunden werden dürften.

Herr Max Wagner, ein blinder Pianist, der seiner Zeit zu guten Hoffnungen berechtigte und von dem ich, als er noch Schüler der „Neuen Akademie der Tonkunst" war, recht gute Leistungen gehört habe, hat sich im Spiel von Jahr zu Jahr verschlechtert. Es muss dies zu seinem Heile offen gesagt werden, denn war ihm seine Blindheit kein Hinderniss für gute Leistungen, braucht sie auch kein Vorwand für die schlechten zu sein. Die ungenügenden Fortschritte der letzten Jahre können ihren Grund entweder darin haben, dass er nicht den richtigen Lehrer gefunden, der mit Liebe und Selbstverläugnung den an einem Blinden allerdings sehr schwer zu ertheilenden Unterricht leitet, oder, dass er in ungenügender Selbsterkenntniss den Mangel in seinen Leistungen gar nicht empfindet. Wer Mozart's C-moll-Fantasie und Beethoven's C-dur-Sonate, op. 53, so unkorrekt, so schlecht gegliedert, mit so widersinnigen Accenten spielt, bekundet, dass er noch viel zu lernen hat, bevor er wird an die Oeffentlichkeit treten können. Unterstützt wurde das Konzert durch Frau Adelheid Holländer und Herrn Konzertmeister Rehfeld.

Um wie vieles erfreulicher ist es, von einer Pianistin wie Frl. Helene Geisler, welche Tags darauf ein Konzert in der Singakademie gab, zu berichten,

die von Jahr zu Jahr an technischer Fertigkeit und musikalischer Einsicht gewonnen hat. Noch steht sie unter Leitung ihres Lehrers Kullak, aber ihre Leistungen sind nach jeder Richtung hin konzertreif. Wer in so jungen Jahren Chopin's H-moll-Sonate so technisch vollendet, so maass- und verständnissvoll zu spielen vermag, von dem ist als Pianist noch Bedeutendes zu erwarten, wenn er eifrig strebend und den Sinn nach dem Höchsterreichbaren gewendet, auf der betretenen Bahn fortschreitet. In demselben Konzert sang Frl. Beate Wüerst Lieder von Mozart, Schubert, Bach, Gurlitt und Wüerst und erfreute die Hörer durch ihre überaus liebliche, vortrefflich gebildete Stimme und ihren sinnigen, fein nüancirten Vortrag. Schubert's Ungeduld wäre durch ein langsameres Tempo im ersten Theil zu besserer Geltung gelangt. Dem Vortrage des Bruch'schen Violinkonzertes durch Herrn Konzertmeister Em. Wirth konnte ich nicht mehr beiwohnen. Herrn Plotho rufe ich für seine feinfühlige Begleitung ein Separatbravo zu.

Sehr anerkennend kann ich über eine Konzertaufführung der unter Leitung der Frau Doris Blassing stehenden Musikschule berichten, welche am 6. Februar im Saale des City-Hotels stattfand und als Hauptwerk Gluck's Orpheus in wohlgelungener Aufführung bot. Der kleine Chor singt rein, sicher und ausdrucksvoll. Unter den Solisten ragte Frl. Hedwig Müller (Orpheus), die vorher schon zwei schottische Lieder von Beethoven vorgetragen hatte, hervor. Um die Ausbildung ihrer schönen Altstimme hat sich Herr Professor Blumner verdient gemacht. Die Darstellung der Partie hätte etwas belebter, leidenschaftlicher sein können. Das Konzert wurde durch Beethoven's C-moll-Trio eröffnet, dessen Klavierpart eine Schülerin der Anstalt, Frl. Johanna Barres, gefällig, fein nüancirt und mit musikalischem Anschlag spielte.

Im letzten Montagskonzerte der Herren Hellmich und Manecke kamen zwei selten gehörte Werke, Mozart's Es-dur-Trio für Klavier, Violon und Klarinette und Schubert's F-dur-Oktett zur Aufführung. Herr Oscar Raif, der sich an der Aufführung des ersten betheiligte, spielte später einige Mazurken von Chopin mit Grazie, Feinheit, Klarheit und dem Wesen der Kompositionen Chopin's entsprechendem, poesievollem Anschlage. Von den Gesangsvorträgen des Frl. Hedwig Müller ragte besonders der Vortrag des Liedes „Mein Schatz ist auf die Wanderschaft hin“ durch den tiefes Gefühl bekundenden Ausdruck hervor, der im Herzen aller Hörer wiederklang. Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Otto Beständig in Hamburg ist zum Kgl. Musikdirector ernannt worden, Herr Scharfe in Dresden erhielt den Professor-Titel, Herr Prof. Ernst Rudorff, erster Lehrer des Klavierspiels an der Königl. Hochschule und der Königl. Musikdirector Herr Seiffert in Schulpforta wurden durch Verleihung des Kronenordens 4. Klasse ausgezeichnet.

— Herr Dr. Dreher hielt in der Philosophischen Gesellschaft einen Vortrag über „Ton und Wort“, mit Beziehung auf das Musikdrama von Richard Wagner. Er legte die Helmholtz'sche Lehre von den Tonempfindungen seinem Vortrage zu Grunde, erörterte die rein ästhetische Seite der Musik, kam alsdann auf die Verbindung von Poesie und Tonkunst zu sprechen. Besonders berücksichtigte er die Oper, vor Allem aber die letzten Werke Wagners „Der Ring des Nibelungen“, über welches Werk sich Dreher absprechend äusserte und erklärte, dass er einen Verfall der Kunst darin erkenne, herbeigeführt durch die irrige Ansicht Wagners, Drama und Tonmalerei zu einer Art neuer Kunst verschmelzen zu wollen. Dreher begründete seine Ansicht durch die Klarlegung der Verschiedenartigkeit von Musik und Dichtkunst. Gedachter Vortrag Dreher's wird demnächst im Druck erscheinen.

— Die musikhistorischen Vorlesungen, welche Herr Dr. A. Kalischer in diesem Winter an Werkenthin's Musik-Institut hält, erfreuen sich grosser Theilnahme und versammeln stets ein zahlreiches Publikum in dem Hörsaale der Anstalt. Die sechste Vorlesung fand Freitag, den 6. d. statt, und hatte L. van Beethoven zum Thema. Dem geist- und gemüthvollen Vortrag, welcher vornehmlich die hohe kulturgeschichtliche Stellung des grossen Tondichters in interessanter und neuer Weise beleuchtete, ging der Vorführung der 3 Sonaten, Op. 10 f-dur, Op. 31 d-moll und Op. 111 c-moll, voraus, welche in Herrn Werkenthin einen trefflichen und feinfühligen Interpreten fanden. Ausserdem sang noch Frl. Annie Duncker, eine ehemalige Schülerin Stockhausen's, „In questa tomba“ und 2 Lieder von Beethoven mit schöner Stimme und vorzüglicher Aussprache. Das überaus zahlreich versammelte Auditorium spendete allen Vorträgen reichen Beifall.

— Ueber einen Prozess, der am 21. Februar vor dem Landgericht in Würzburg zur Verhandlung kommen soll, berichtet die „Bavaria“ Folgendes: Im Jahre 1833 schenkte der damals zwanzig Jahre alte Richard Wagner dem Würzburger Musikvereine eine 36 Seiten umfassende Partitur zu dem Fragmente einer unvollendeten Oper. Wagner soll eigenhändig auf das Manuscript dieser Partitur geschrieben haben, dass er sie dem genannten Vereine „verehre“. Ein Jahr später löste sich der Musikverein auf. Seine Musikalien mit der von Wagner ihm verehrten Partitur wurden dem Kassirer des Vereins überlassen. Als dieser nach 12 Jahren starb, wurden dessen Musikalien, darunter die erwähnte Komposition, an einen Würzburger Musikalienhändler verkauft. Dieser besitzt das Manuscript seit mehr als 20 Jahren. Im Mai v. J. bot er dasselbe in dem Leipziger „Musikalischen Wochenblatt“ öffentlich zum Verkaufe aus. Richard Wagner soll ihm hierauf sofort telegraphirt haben, dass er selbst das Manuscript zurückkaufe

und Preisbestimmung erwarte. Der geforderte Preis war ihm aber zu hoch. Er liess nun gegen den Musikalienhändler Klage stellen, in welcher er verlangt, dass der Beklagte schuldig erkannt werde, ihm das Manuscript umsonst zurück zu geben. Der Angeklagte wendete ein, dass Wagner's Begehren unberechtigt sei, nachdem dieser das Recht des Eigenthums an dem Manuscripte durch Schenkung auf den Musikverein übertragen, somit seinerseits das Eigenthumsrecht verloren habe, während dagegen dieses Recht von dem Würzburger Musikvereine auf dessen Kassirer und von diesem durch Kauf an ihn, den Verklagten, übergegangen sei. Richard Wagner will sich an den Vorgang vom Jahre 1833 nicht erinnern und behauptet, dass er selbst dann, wenn er das Manuscript dem Musikvereine „verehrt" haben sollte, er hiemit dasselbe nicht verschenkt habe. Ferner hat Wagner entgegnet, dass in dem Falle, wenn er das Manuscript dem Musikvereine geschenkt habe, dieses doch nichts gelte, weil er zur Zeit der Schenkung noch minderjährig gewesen sei. Der Besitz des Musikalienhändlers, obwohl durch rechtlichen Kauf erworben, sei ein unrechtmässiger, nachdem Wagner nicht selbst den Verkauf genehmigt habe. Richard Wagner beantragt eventuell, dass das Gericht erkennen solle, die Partitur sei „der Einziehung verfallen", subeventuell, das Gericht solle erkennen, dass auf dem Titelblatt des Manuscriptes nachträglich mit deutlicher Schrift beizusetzen sei, dass dasselbe ohne Genehmigung des Autors weder vervielfältigt noch öffentlich aufgeführt werden dürfe.

Leipzig. Nicht Herr Kapellmeister Reinecke, wie ich neulich berichtete, sondern Herr Dr Wilhelm Rust, der treffliche Bachkenner und Forscher, bis vor zwei Jahren in Berlin ansässig, seit dieser Zeit Organist an St. Thomä zu Leipzig, ist zum Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule gewählt worden.

— Die Königl. sächs. Hofpianofortefabrik von Julius Blüthner hat im Monat Januar das fünfzehntausendste Instrument, einen grossen Aliquot-Konzertflügel in feinster Ausstattung, fertig gestellt. Es ist das unstreitig einer der Triumphe deutschen Fleisses und deutscher Industrie, wenn man erwägt, dass der jetzige Kommerzienrath Julius Blüthner erst am 7. November 1853 die Fabrik gründete, und zwar unter den erschwerendsten Umständen, mit nur drei Leuten. Dass der Chef zu Ehren dieses 15,000. Instrumentes seinen Arbeitern ein solennes Fest gab, bedarf kaum einer besonderen Erwähnung.

Neu-Brandenburg. Am Freitag, den 30. Januar, veranstaltete Herr A. Neubert hier eine musikalische Abendunterhaltung mit Schülern und Schülerinnen von ihm und seiner Frau, sowie mit der unter seiner Leitung stehenden Chorklasse des Gymnasiums.

Von den vorgetragenen Klaviersachen erwähnen wir: Beethoven, Sonaten in As-dur (op. 26, und Cis-moll (op. 27), Mendelssohn, zwei Lieder ohne Worte, No. 25 u. 18; Weber, Konzertstück in F-moll, Raff, Sextett a. d. „Tannhäuser" Heller, Herbstblätter; Tschaikowski, Barcarolle, d'Avesnel, Spinnlied a. d. Fliegenden Holländer. Gesungen wurde: Mozart, Arie a. „Titus"; A. Neubert, „Immer schaust du in die Ferne", Weber, Jägerchor a. Euryanthe, Stern, „Morgen marschiren wir", mit einiger Textänderung. Sämmtliche Vorträge, besonders die der Klavierspieler, erregten freudige Theilnahme. Diese Erfolge sind um so erfreulicher, weil der Klavierunterricht im Allgemeinen hier noch gar sehr im Argen liegt, so dass es nicht selten vorkommt, dass gewisse unterrichtende Herren und Damen sich die langweilige Zeit der Lektion durch Lektüre oder Beschäftigung mit einer Handarbeit vertreiben. Hoffentlich werden Hrn. Neubert's Bestrebungen dergleichen Zuständen bald ein Ende machen.

Das erste Konzert des durch Herrn Neubert begründeten Konzertvereins fand am 6. Febr. unter Mitwirkung des Frl. Anna Lankow und des Herrn Franz Mannstädt statt, welcher letztere u. a. Beethoven op. 111 C moll spielte.

Paris. Ein Herr Grandmougin hat den Direktor der Grossen Oper zu Paris auf Schadenersatz verklagt, weil er die Oper „La Favorite" mit gewissen Kürzungen gegeben habe. Der Gerichtshof entschied in dem sonderbaren Prozess, dass der Kläger abzuweisen sei und die Kosten zu tragen habe, da es nicht nur ein Recht des Direktors sei, ein Bühnenwerk zusammenzustreichen, um es zur Aufführung geeignet zu machen, sondern dass der Verklagte sogar kontraktlich verpflichtet sei, die Vorstellung nicht vor einer gewissen Stunde beginnen und nach einer solchen enden zu lassen.

— In der letzten Sitzung der Akademie der Schönen Künste wurden die Converts geöffnet, welche den preisgekrönten Namen im „concours de prix Rossini" enthielten. Der „Prix Rossini" wurde zuerkannt dem „oratorio 17„" componirt von — „Madame la vicomtesse de Grandval." Dieselbe hat übrigens schon vielfache Beweise ihrer hohen musikalischen Bildung und Begabung geliefert: eine Messe, welche bei einer musikalischen Kirchenfeier in der Saint-Eustache, in der regelmässig die grossen Kirchenmusiken aufgeführt werden, vorgetragen wurde, „la forêt", eine lyrische Musik Dichtung, ein „stabat mater", ein „oratorio" zu Ehren der h. Agnes, mehrere Konzertos u. A. Eine Oper der Vicomtesse „la Ronde des songes", „Der Reigen der Träume", ist gegenwärtig zur Wiederholung bestimmt. Das preisgekrönte „oratorio 17" kommt in dem Conservatorium der Musik zur Aufführung.

— Durch ein Schreiben des belgischen Ministers Herrn Rolin-Lacquemyns erhielt Herr Jules de Swert von der belgischen Regierung den Auftrag, eine grosse Kantate zu komponiren. Dieselbe soll unter seiner Leitung während des im nächsten Jahre bevorstehenden Nationalfestes in Brüssel zur Aufführung gelangen. Der Chor wird über 1000 Sänger zählen und das Orchester aus den besten Künstlern Belgiens formirt werden. Ausserdem sollen die „Albigenser", eine der 3 Festopern (von belgischen Komponisten) sein, die zur Aufführung im Théâtre royal de la monnaie gelangen werden.

Venedig. Franz Liszt weilte zwei Tage in der Lagunenstadt. Er wurde in Mestre von dem Präsidenten des Konservatoriums, Marcello, und seinem Freunde Bussani empfangen, in dessen Wohnung er

auch sein Absteigequartier nahm. Am Tage nach seiner Ankunft besuchte er das Konservatorium und wohnte einer Produktion der Zöglinge bei. Eine grosse Anzahl Venezianerinnen war herbeigeströmt, um den berühmten Meister zu sehen und viele der italienischen Schönen genossen die Auszeichnung, von Liszt mit freundlichen Ansprachen beglückt zu werden. Dem Besuche der Markuskirche widmete der Künstler längere Zeit, nachdem er früher den Wunsch ausgesprochen, bei dem Gange in der Kirche von Niemandem begleitet zu werden.

Wien. Der Hofkapellmeister Hellmesberger hat von der Fürstin Hohenlohe ein sehr interessantes, bisher unbekanntes Manuscript F. Liszt's erhalten. Dasselbe enthält 6 in Kirchenstyl gehaltene Orgelstücke welche ausdrücklich als Begleitungsmusik einer stillen Messe komponirt wurden. Dieselben sind, nach Schilderung Hellmesberger's, sehr interessant und gehören zu den besten Kompositionen Liszt's.

Bücher und Musikalien.

Joachim Raff: 1) Deux morceaux lyriques pour Piano, op. 115. Arrangés pour Piano et Violon par Frédéric Hermann. Leipzig, Robert Forberg.

— — 2) Valse Caprice pour Piano, op. 116. Arrangée pour Piano et Violon par Frédéric Hermann. Leipzig, Robert Forberg.

Beide Werke des fruchtbaren Komponisten sind in ihrer ursprünglichen Gestalt für Klavier allein bereits bekannt, hier liegen sie in einer Bearbeitung für Klavier und Violine vor. Die beiden ohnehin ansprechenden lyrischen Stücke haben durch die prägnante Vorführung der Melodie vermittelst der Violine nur gewonnen und sind wohl geeignet, bei gediegenem Vortrage das Interesse der Hörer lebhaft in Anspruch zu nehmen. Dass die Valse Caprice durch das Hinzutreten der Violine gewonnen habe, dürfte sehr zu bezweifeln sein, da diesem Instrumente bei der glänzenden Klavierpartie zu wenig Gelegenheit bleibt, selbstständig und charakteristisch zu wirken, nichts destoweniger ist das Arrangement mit grossem Geschick gemacht und der Violine so viel als irgend möglich ein Antheil an der Ausführung der technischen Schwierigkeiten verliehen. Fertige Spieler sind für beide Instrumente erforderlich, nur solche können bei brillanter Ausführung einen grösseren Erfolg mit dem Stücke erzielen. Dass die Form der lyrischen Stücke und des Walzers eine künstlerisch abgerundete und die melodische wie harmonische Gestaltung in beiden mit aller Kunstfertigkeit vollzogen ist, bedarf bei Raff's Namen nicht besonderer Erwähnung.

A. Loeschhorn: 1) Jagdstück für Pianoforte, op. 152.
2) Plainte d'amour, Sérénade pour Piano, op. 153.
3) Eglantine, Valse-Caprice pour Piano, op. 154.
4) Tyrolienne de Salon pour Piano, op. 155.
5) Une fleur d'Espagne, Boléro pour Piano, op. 156.
Sämmtlich Leipzig, Robert Forberg.

Albert Loeschhorn beschenkt in vorstehenden fünf Nummern die Salonliteratur, die ihm schon so viel Anmuthiges und Reizvolles verdankt, auf's neue mit einem Bouquet hübscher und charakteristischer Klavierstücke, die durch ihren melodischen Gehalt gewiss jedem musikalischen Ohre willkommen sein werden, durch die klare Form aber und den prägnanten Rhythmus, welchen der Gesammtcharakter jedes Stückes schon bestimmt, für das Auffassungsvermögen und das Gedächtniss des Spielers leicht erreichbar sind. Die brillante und dabei doch nicht zu schwierige Schreibart Loeschhorn's, die sich auch in obigen Stücken wieder zeigt, macht sämmtliche Nummern einer grossen Reihe von Spielern zugänglich, denen gute Kost in ansprechender Gestalt begehrenswerth erscheint. Gewiss ist dies bei Weitem die Mehrzahl aller Klavierspielenden, ihr namentlich seien die obigen Werke Loeschhorn's dringend empfohlen.

Arno Kleffel: Walzer und Ländler für das Pianoforte zu vier Händen, op. 21. Heft I. und II. Berlin, Carl Simon.

Die sechzehn kleinen Nummern dieses, Herrn Professor Jähns gewidmeten, Werkes bilden einen Kranz von allerliebsten duftigen und zierlichen Blumen, deren jede verschieden von der andern ist, die doch aber ein harmonisches Ganze bilden. Die Mannigfaltigkeit des Rhythmus, der wohlthuende Wechsel der Tonarten heben die Komposition über jede Monotonie hinweg und lassen vor dem Hörer nur Piquantes in stets neuer Gestalt vorüberziehen. Das Werk verdient die lebhafteste Beachtung.

J. Alsleben.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Beethoven: 6 Menuette, Ausgabe Litolff, Nr. 12. Preis 25 Pf.

Padre Martini: Gavotte. Offenbach, André.

Joh. Ph. Kirnberger: Allegro. Offenbach, André.

Alle auf der Stufe einer mittelschweren Mozart'schen Sonate.

Anregung und Unterhaltung.

Schüler, die zu leicht verzagen,
Lehrer, die zum Zorne neigen,
Sind wohl beide anzuklagen,
Wenn sich keine Früchte zeigen.
(Aus den Liedern und Sprüchen des Althirs.)

* * *

Die Methode allein vermag den Gedanken zu bändigen und ihn zur Sache zu führen und darin zu erhalten. Hegel.

* * *

Die Methode ist beim Schulehalten zwar immer nur eins von Vielem, so wahr es aber ist, dass das Heil für die Schulen nicht von ihr allein kommen kann, so wahr ist es auch, dass ohne sie kein Heil ist. Mayer.

* * *

Die Kraft des Lehrers ruht in seiner Methode. Diesterweg.

* * *

Ein Lehrer ohne Methode ist ein Komponist ohne Generalbass, ein Virtuos ohne Takt. Thilo.

* * *

Klang und Ton.

Was den Klang zum Tone zündet,
Zum Gesang ihn hell verklärt,
Dass er Herz am Herz entzündet,
Aller Geister Triebe nährt,
Fragt den Dichter, fragt die Weisen,
Die des Tones Macht uns preisen.

Nun, so sag' ich's ohne Säumniss,
Was zum Tone schafft den Klang:
Dieser Welt ist's ein Geheimniss,
Aus der Seele quillt sein Drang.
Ihr, der Musen heil'ge Triebe
Schafft den Ton, ihn schafft die Liebe.

F. A. Maercker.

Meinungs-Austausch.

Zur Auffindung der von Herrn Dr. Kalischer acceptirten 4 Dreiklangsarten genügt allein die harmonische Molltonleiter. Auf der 5. und 6. Stufe derselben finden sich Dur-Dreiklänge, auf der 1. und 4. Stufe Moll-Dreiklänge, auf der 2. und 7. Stufe verminderte Dreiklänge, auf der 3. Stufe findet sich der übermässige Dreiklang. Wie bezeichnend, dass diese Tonleiter, auf welcher all diese Harmonien ihren Sitz haben, *harmonische* Tonleiter heisst!

Es existirt nun aber ausser der Dur- und Molltonleiter und ausser der chromatischen (auch die enharmonische nicht zu vergessen), noch eine sogenannte „*alterirte*“ Tonleiter. Diese ist durchaus nicht zu ignoriren, sie ist, wenn auch nicht melodiös schön, doch interessant und charakteristisch genug, Notiz von ihr zu nehmen, und die echt ungarische Zigeunermusik könnte sie schwerlich entbehren. Zur Auffindung der bei Herrn Dr. Kalischer fehlenden, aber in der Musik doch praktisch verwertheten Harmonien ist diese Tonleiter unentbehrlich. Die alterirte Tonleiter erhält man aus jeder harmonischen Molltonleiter, wenn in letzterer die 4. Stufe erhöht wird.

Z. B.: Dur. c, d, e, f, g, a, h, c.
Moll c, d, es, f, g, as, h, c.
alterirt c, d, es, fis, g, as, h, c.

Errichtet man auf den einzelnen Stufen der alterirten Tonleiter Dreiklänge, so finden sich 2 neue, nämlich auf der 2. Stufe ein Dreiklang mit grosser (harter) Terz und verminderter Quinte, und nenne ich denselben einen *hartverminderten* Dreiklang. Er heisst d, fis, as. Auf der 4. Stufe findet sich der Dreiklang fis, as, c, welchen ich wegen seiner verminderten Terz und verminderten Quinte einen *doppelt verminderten* Dreiklang nenne. Beide finden häufige Anwendung in der praktischen Musik, gehören also ganz entschieden in die Harmonielehre, und der Schüler findet sie in der Tonleiter sicherer, als wenn er sich diese beiden Dreiklänge (Quintakkorde) durch Modifikation selbst bilden soll.

Im Ganzen sind das 6 verschiedene Dreiklänge, welche auf Tonleiterstufen ihren Sitz haben. In meiner Harmonielehre führe ich noch 6 andere Dreiklänge an, welche in keiner Tonleiter zu finden sind, sondern durch Modifikation der einzelnen Akkordintervalle erhalten werden, und nenne ich sie deshalb auch *modificirte* Dreiklänge.

Was die Septakkorde anbelangt, so führe ich in meinem Werkchen 10 Arten an. Zunächst dieselben von Herrn Kalischer vorgeführten, und dann noch 3, welche in der (unentbehrlichen!) alterirten Tonleiter ihren Sitz haben. Auf der 2. Stufe findet sich der Septakkord d, fis, as, c. Er besteht aus hart vermindertem Dreiklang und kleiner Septime. Da er der einzige Septakkord ist, der einen hart verminderten Dreiklang zu Grunde hat, nenne ich ihn kurzweg einen *hartverminderten* Septakkord. Er findet viel Verwendung. Auf der 4. Stufe findet sich der Akkord fis, as, c, es. Da er aus doppelt vermindertem Dreiklang (nämlich verminderter Terz und verminderter Quinte) und aus verminderter Septime besteht, nenne ich ihn einen *dreifach verminderten* Septakkord. Auch dieser ist ein viel gebrauchter Akkord. Die 7. Stufe bringt den Akkord h, d, fis, as, hat kleinen Dreiklang und verminderte Septime, also gerade umgekehrt als der Septakkord der 7. Stufe in Dur; folglich ist hier die Benennung nur umzukehren, was dort ein vermindert kleiner Septakkord war, ist hier ein *klein verminderter* Septakkord.

Ausser den 10 Arten von Septakkorden, welche auf Tonleiterstufen ihren Sitz haben, führe ich in meinem Werkchen noch 12 andere Septakkorde an, welche durch Modifikation erhalten werden, und ich diese deshalb *modificirte* Septakkorde nenne.

* * *

Es ist nicht möglich, alle Musik-Literatur zu kennen, und so ist Herrn Dr. Kalischer meine Harmonielehre fremd geblieben, was ich daraus folgere, dass ihm bisher noch kein Werk, welches seine Idee betreffs der exakteren Septakkord-Benennung vertritt, in die Hände gekommen ist. In meinem Buche finden sich sämmtliche Benennungen des Herrn K. fast wörtlich, und muss es ihm bei solcher Uebereinstimmung gewiss interessant sein, in dieser Beziehung einen so treuen Gesinnungsgenossen zu finden, wie es mir im höchsten Grade überraschend und interessant war, von Herrn K. meine Ansicht

[illegible]

Görlitz. [illegible] Lipping.

Herrn [illegible] in Cottbus.

[illegible]

und Oktaven. Ich bedaure, dass Sie, wie Marx und viele andere Theoretiker, die Prime überhaupt noch als „Intervall“ gelten lassen. Ich unterschreibe nicht nur völlig, was Dehn (I l p. 66, Anmkg.) hiermit lehrt „Einige mus. Theoretiker, ... führen auch das Intervall eines Einklanges an (Prime) aber mit Unrecht, denn zwei Töne, die nur in ihrer Tonfarbe verschieden sind, nicht aber in ihrer Tonhöhe, wie z. B. das c auf der Violine und das c auf der Flöte, können keinen Tonraum begrenzen und also auch nicht als ein Intervall aufgestellt werden.“ — Ich gehe noch weiter. Nicht nur, dass die Prime kein Intervall ist, auch die Oktave ist nicht als rein-theoretisches Intervall anzusehen, denn die Oktave ist nichts als die Wiederholung des Anfangstones (Prime) eines wirklichen, wesentlichen Intervalls.

Was ist denn nun ein wesentliches, theoretisches Intervall? Zu einem wesentlichen, echt theoretischen Intervalle ist die Bedingung unerlässlich, dass die beiden Töne, welche dasselbe umgrenzen, nach 2 verschiedenartigen Tonbuchstaben benannt sind. Da wir nur 7 verschiedenartige Tonbuchstaben haben, kann es auch nur 6 wesentlich verschiedene Intervallenschritte geben, nämlich Sekunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Septimen. Andere, die sogenannten „zusammengesetzten Intervalle“, als Oktaven, Nonen, Dezimen, Undezimen etc. haben wohl ihre Wichtigkeit, zumal für den Kontrapunkt, haben aber Nichts in der reinen Intervallenlehre zu schaffen.

Mit hochachtungsvoller Ergebenheit

Dr. Alfred Kalischer.

Berlin, den 7. Februar 1880.

Hiermit betrachte ich die Erörterung über die Bezeichnung der Intervalle für erledigt. E. B.

Antworten.

Herrn **A. B. in Budapest.** Notizen wie die letzte willkommen. Wiederholen muss ich aber Ihnen und Andern, dass ich Programme und Musikberichte nur in den in Nr. 2 d. Ztg. bezeichneten Ausnahmefällen aufnehme.

A. K. in Braunsberg. Ich erhalte soeben von Herrn Kleutzer in Papenburg folgende Zuschrift: Zu Ihrer Notiz in Nr. 2 des „Kl.-L.“ bemerke ich, dass schon seit 26 Jahren eine Ausgabe des „G-moll-Konzerts“ von Mendelssohn für Pianoforte allein ohne kleine Noten existirt, dieselbe ist bei Breitkopf & Härtel erschienen. Jetzt ist auch eine billige Ausgabe für Pianoforte, arrangirt von Köhler, bei Litolff erschienen. Preis 60 Pfg.

Herrn **Kleutzer in Papenburg.** Besten Dank für die Mittheilung.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der letzten Vereinssitzung, Dienstag, den 10. Februar a. c., machte der Vorsitzende, nachdem das Protokoll verlesen war, die ebenso wichtige als erfreuliche Mittheilung, dass das Oberpräsidium der Provinz Brandenburg das gesammte Statut der Krankenkasse bestätigt habe. Die Krankenkasse des Vereins der Musiklehrer und Lehrerinnen besteht demzufolge seit dem 6. Februar 1880 in Kraft. Um die Mitgliedschaft bewerben sich Herr Hennig in Schöneberg, Frl. Gertrud Neumann und Frau Direktor Hansemann in Berlin. Es folgen dann Erörterungen über das bevorstehende Stiftungsfest am 4. März im Hôtel Imperial. Darauf führte Herr Prof. Breslaur den Seeber'schen Fingerbildner vor, der zur Selbstbeobachtung der Fingerhaltung beim Anschlage dient und es ermöglicht, dass die Finger gleich zu Anfang ihre regelrechte Haltung und Bewegung erlernen. Die Versammlung nimmt mit Interesse Kenntniss von der Erfindung.

Prof. Dr. Alsleben kommt dann zur Besprechung des wichtigen Thema's „Welches sind die nächsten Aufgaben des Vereins?“ Es handele sich jetzt, nachdem die Krankenkasse bestätigt ist, darum, die allgemeinen idealen Interessen ins Auge zu fassen. Derselbe entwickelt des näheren seine Anschauungen, die auf eine ideale Hebung des Musiklehrerstandes hinausgehen. Prof. Breslaur, Dr. H. Bischoff und Herr Hirsch sprachen ebenfalls zu Gunsten der vorgetragenen Ansichten, besonders auch zu Gunsten einer etwa anzubahnenden Musiklehrer-Prüfung. Uebrigens wollte der Vorsitzende hiermit nur Anregungen geben, die erst in Zukunft Früchte tragen sollen. Prof. Breslaur bringt sodann folgende 2 Anträge ein: 1) Der Verein möge auch solche Fachgenossen als Mitglieder aufnehmen, welche nur dem Allgemeinen Musiklehrerverein, mit Ausschluss der Beziehungen zur Krankenkasse, angehören wollen. 2) Jedes Vereinsmitglied möge sich verpflichten, 50 Pfg. zur Bestreitung der Begräbnisskosten für jedes verstorbene Mitglied aufzubringen, dessen Angehörige die Hülfe des Vereins beanspruchen. Wiewohl über den Antrag 1) schon eine kleine Diskussion entsteht, woran sich namentlich Prof. Loeschhorn betheiligt, werden beide Anträge doch erst in der demnächst stattfindenden Versammlung zu endgültiger Erörterung gelangen.

Die jetzt genehmigten Statuten der Krankenkasse geben den Musiklehrern und Lehrerinnen der Provinz **Brandenburg** das Recht, Aufnahme in den Verein nachzusuchen. Die Mitgliedschaft der Krankenkasse kann nicht ohne die des allgemeinen Vereins erworben werden. Für die Aufnahme sind folgende Bedingungen festgestellt:

1) Ein vom Kreisphysikus des Ortes, wo der Aufnahme Suchende domizilirt, oder von dem Berliner Vereinsarzte, Herrn Dr. Blumenthal, Karlstr. 18a, ausgestelltes Gesundheitsattest.
2) Nachweis über musikalische Bildung.
3) Empfehlung von drei Mitgliedern.
4) Stimmenmehrheit durch Kugelung.
5) Zahlung von 3 Mark Eintrittsgeld und 1 Mark monatlichen Beitrages.

Der schriftliche Antrag um Aufnahme ist an den Vorstand zu richten. Die Statuten werden in spätestens 4 Wochen versandt.

Berichtigung.

In der vorigen Nummer, pag. 29, Spalte 1, Zeile 25, muss es „je“ statt „ja“, und eben daselbst, Zeile 27, „geben“ statt „gaben“ heissen.



Verlag von Robert Forberg in Leipzig.
Neuigkeiten-Sendung Nr. 2. 1900.

Behr, François. Op. 621. Lolpot. Gavotte pour Piano . . . . Mark 1 —
Erdmann, J. Carl. Op. 46. Novelletten in sechs Kapiteln für das Pianoforte.
Heft 1. Nr. 1. Auf der Ukraine. (Idylle) . . . . . . 2 —
2. Nr. 2. Märchenerzählung. Nr. 3. Unruhige Zeit . . 2 —
3. Nr. 4. Balscene. Nr. 5. Auf der Höhe. Nr. 6. Zwei Jahre später 2 —
Forberg, Friedrich. Op. 23. Volkslieder und Romanzen in leichter Bearbeitung für Violoncello und Pianoforte.
Nr. 7. Schubert, Am Meer . . . 1 —
- 8. Weber, Freischütz „Leise, leise, fromme Weise" . . . . . 1 —
- 9. Stradella, Kirchenarie (1667) 1 25
10. Beethoven, Adelaide 1 50
Kleinmichel, Richard. Op. 47. Fünf Mazurkas für Pianoforte. Nr. 1–5. . . . à 1 —
Krug, Arnold. Op. 30. Fahrende Musikanten. Ländler und Walzer für Pianoforte zu vier Händen mit beliebiger Begleitung der Violine und des Violoncellos.
Ausgabe für Pianoforte zu vier Händen 4 50
Ausgabe für Pianoforte zu vier Händen mit Violine und Violoncello . . 6 —
Krug, D. Op. 176. Rosenknospen. Leichte Tonstücke über beliebte Themas mit Fingersatzbezeichnung für Pianoforte.
Nr. 209. Bertrand's Abschied „Leb wohl du theures Land" . . . 1 —
210. Lvoff, A. Russische Volkshymne „Gott sei des Czaren Schutz" . . . . 1 —
- 211. Bach, J. S. „Willst du dein Herz mir schenken" . . 1 —
212. Chopin, F. Das Ringlein „Noch ein Mal ich dich vor mir stehen" . . 1 —
213. Chopin, F. Lithauisches Lied „Schön war der Morgen" . . . 1 —
214. Schubert, F. Der Wanderer „Ich komme vom Gebirge her" . 1 —
- 215. Alexander-Marsch . . . 1 —
— — Op. 250. Opern-Perlen. Kleine leichte Fantasien über beliebte Opernmotive für den Unterricht und mit Fingersatz versehen für Pianoforte.
Nr. 32. Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor . . . 1 —
33. Kreutzer, Das Nachtlager in Granada . . 1 —
Lange, Gustav. Op. 172. Fantasien über beliebte Lieder etc. für Pianoforte.
Nr. 3. Weber, Gebet aus dem Freischütz „Leise, leise, fromme Weise" 1 60
4. Mozart, Arie aus der Zauberflöte „In diesen heil'gen Hallen" . . 1 60
— — Op. 273. Erinnerungsblätter. Souvenir. Melodisches Tonstück für Pianoforte 1 30
— — Op. 274. Welke Blätter. Feuilles êtres. Faded Leaves. Melodisches Tonstück für Pianoforte . . 1 25
Leschhorn, A. Op. 165. Der Triller. Vierzehn Etuden über die gebräuchlichsten Arten des Trillers mit genauer Bezeichnung der Ausführung und des Fingersatzes für Pianoforte. Heft 1. 2. à 2 —
Löbeck, Louis. Op. 4. Concert-Allegro für Violoncello mit Begleitung des Pianoforte . 3 50
Mühldorfer, W. C. Op. 38. Vier Lieder aus der Oper in einem Acte „Prinzessin Rebenblüthe" für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Nr. 1. Liebeslied (Gretchen). Für Alt . . . . . — 80
- 2. Trinklied (Rebenblüthe). Für Sopran . . . — 75
3. Trinklied (Fritz). Für Tenor oder Bariton . . . . — 75
- 4. Abschiedslied (Fritz). Für Tenor oder Bariton . . — 80
— — Op. 49. Freimaurer-Gebet. Gedicht von C. Blumauer. Für eine Alt- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte oder Harmonium . . 1 —
— — Op. 50. Aus der Musik zu Shakespeare's Richard III. Krönungsmarsch für das Pianoforte zu vier Händen . . 1 25
— — Op. 51. Dem Herrn sei Lob und Ehr'! Gedicht von J. Sturm. Weltlicher Trauungs-Gesang für zwei Sopran, zwei Alt und Tenor. Partitur und Stimmen . 2 —
Schmidt, Gustav. Op. 47. Sechs volksthümliche Lieder aus Paul Heyse's italienischem Liederbuche für vier Männerstimmen. Heft 1. 2. Partitur und Stimmen . à 2 50
Schubert, Louis. Op. 34. Paraphrase über das schwedische Lied „Der Hirt" von Berg, für Horn und Orchester 3 50
Ausgabe für Horn und Pianoforte . . . . 1 —
Ausgabe für Violoncello und Pianoforte . . . . . . 1 —
Ausgabe für Clarinette und Pianoforte . . . . 1 —
Ausgabe für Bratsche und Pianoforte . 1 —
Ausgabe für Hoboe und Pianoforte 1 —
Wohlfahrt, Franz. Op. 62. Klänge der Freude. Leichte Tänze und Märsche in progressiver Folge für Pianoforte zu vier Händen. Heft 1. 2. . . à 2 —

Nach einer 11jährigen Thätigkeit als Lehrer des Klavierspiels, der Methodik des Klavierspiels und der Theorie an der „Neuen Akademie der Tonkunst" des Herrn Professor Kullak eröffnete der Unterzeichnete am **1. November** v. J. das

Berliner Seminar

zur Ausbildung von

Klavier-Lehrern und Lehrerinnen

Luisenstrasse 35

(Zwischen Schiffbauerdamm und Karlstrasse).

Um in der Musik mit Erfolg zu unterrichten, bedarf es nicht nur eines tüchtigen Wissens und Könnens, nicht nur eines geläuterten Kunstgeschmackes und inniger Hingebung an den Beruf, sondern es gehört vor allem dazu die Fähigkeit, den Lehrgegenstand klar zu legen und ihn dem Verständnisse von Schülern verschiedener Individualität zu vermitteln.

Von diesem Gesichtspunkte ausgehend, macht es sich das Seminar zur Aufgabe, Denjenigen, welche sich dem musikalischen Lehrfach widmen, Gelegenheit zu einer vielseitigen musikalischen, sowie zu einer tüchtigen methodischen und pädagogischen Bildung zu bieten und Lehrer heranzubilden, welche mit Erfolg, mit Lust und Liebe zu unterrichten, Freude an der Musik im Schüler zu wecken und zu fördern und den Musikunterricht zu einer herzbildenden Disciplin zu gestalten im Stande sein sollen.

Lehrgegenstände sind

1. **Solo- und Ensemble-Klavierspiel.**
2. **Theorie und Komposition.**
3. **Methodik des Klavier- und Theorie-Unterrichts.**
4. **Pädagogik.**
5. **Musikgeschichte.**
6. **Englische Sprache** mit besonderer Berücksichtigung aller auf den Musik-Unterricht bezüglichen Ausdrücke und Redewendungen. (Für Musik-Lehrer und Lehrerinnen, welche später in England Stellung suchen, besonders wichtig.

Das Honorar beträgt für die Mittelklassen 15 Mark, für die Oberklassen 18 „ } monatlich.

Es ist dem Unterzeichneten gelungen, für den Klavier-Unterricht in den Oberklassen den durch seine langjährige, erfolgreiche Lehr-Thätigkeit am Stern'schen und am Kölner Konservatorium, sowie durch seine künstlerischen Erfolge als Virtuos und Komponist rühmlichst bekannten

Herrn **Professor Dr. Eduard Franck**

zu gewinnen.

☞ **Die Anstalt bietet auch solchen, welche das musikalische Lehrfach nicht zu ihrem Beruf erwählt haben, Gelegenheit zu gründlicher Ausbildung im Klavierspiel und in der Theorie.** ☜

Das Honorar für diese beiden Fächer beträgt 12 Mark, für die Klavier-Oberklassen 18 „ } monatlich.

Mit dem Seminar verbunden ist die

Elementar-Klavierschule

☞ in welcher Schüler von 6 bis 15 Jahren im Klavierspiel und in der Theorie gegen ein monatliches Honorar von **9 Mark** unterrichtet werden. ☜

☞ **Meine Anstalt ist ausgerüstet mit den bewährtesten mechanischen Hilfsmitteln, welche in neuerer Zeit zur Beförderung der leichteren Beweglichkeit der Finger, der richtigen Lage des Armes und der Hand, der ruhigen und graden Körperhaltung am Klavier und des sicheren, taktmässigen Spielens erfunden worden sind. Es sind im Gebrauch die Handhalter von Lenz, Spengler und Bohrer, Seeber's Fingerbildner, der Rumpf'sche Gradhalter, die Metronome von Decher und Mustroph und Gley's Taktuhr.**

Berlin, im Februar 1880.

Professor Emil Breslaur.

Sprechzeit von 12—1 und 5—6 Uhr in der Anstalt.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt (Berlin), Louis Köhler (Königsberg), Dr. Ferdinand Hiller (Cöln), Dr. Oskar Paul (Leipzig), Dr. Emil Naumann (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 5. Berlin, 1. März 1880. III. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M*.

Vom Vortrage.

Von **A. Naubert.**

Es ist eine ziemlich allgemein gemachte Beobachtung, dass das Spiel von Klavierschülern in den ersten Jahren ihres Studiums, wenn ich diesen Ausdruck überhaupt für die Art des elementaren Lernens gebrauchen darf, ziemlich ton- und farbloser Art ist. Die in den meisten Fällen bei solchen Exempeln gemachten Entschuldigungen sind: Der Schüler ist noch zu jung, es fehlt ihm noch das Verständniss, die geistige Reife; in späteren Jahren, wenn das Gefühlsleben sich mehr entwickelt, wird der Fehler sich von selbst legen. Allerdings legt er sich manchmal von selbst, um in den Jahren der Gefühlsduselei und -schwärmerei, noch dazu durch schlechte Vorbilder und vielleicht auch durch miserable Salonmusik angeregt, in den scheusslichen Fehler der Uebersentimentalität umzuschlagen. Der Beobachter, und insbesondere der Lehrer, wird sich fragen müssen: ist dem einen nicht abzuhelfen und dem andern nicht vorzubeugen? Ist mit einer gesunden und sachgemässen Fingerentwickelung und Bildung nicht auch eine ebensolche Entwickelung des Vortrages und des Verständnisses zu verbinden? Und wann muss mit der Letzteren begonnen werden und worauf hat sie sich zunächst zu beschränken?

Wenn ich vorhin das Wort „Verständniss“ gebraucht habe, so bin ich damit einen Schritt weiter gegangen, als es nöthig ist, ja, als es möglich ist. — Wir leiden in der Musik noch an einer Menge von Bezeichnungen, die nicht dazu beitragen, zu erhalten, sondern zu verwirren. Der Begriff „Musik verstehen“ ist auch ein solcher, der mit den verschiedensten Vorstellungen verbunden, in den Köpfen der Laien und vielleicht auch mancher Musiker spukt.

Der Eine vermeidet Kammermusikkonzerte, weil er diese Musik doch nicht versteht, ein Anderer findet Beethoven's Sinfonien zu schwer verständlich, ein Dritter versteht doch schon seine Sonaten fast alle mit Ausnahme der letzten, ein Vierter kann Wagner'sche Musik durchaus nicht begreifen, während der Nächste in derselben für sich keine besondere Schwierigkeit zu erkennen vermag. In gleicher Weise richtet der Begriff „Auffassung“ bedenkliches Schwanken an. Der Eine liebt das und jenes nur in der Auffassung dessen oder des andern, ein Zweiter hört sich lieber den Vortrag irgend eines Werkes nicht an, um sich „seine eigene Auffassung nicht verderben zu lassen“. Fast in allen diesen Fällen dürfen wir dreist statt Verständniss und Auffassung ein Uebersetzen mit „Gefallen“ eintreten lassen, denn die geistige Arbeit, die durch den Begriff „Verständniss“ vorausgesetzt wird, fehlt fast überall. Was dem Laien nicht behagt, das gefällt ihm nicht, das versteht er nicht; wenn der Vortrag das gewohnte Geleise verlässt, dann ist es die „andere Auffassung“, vielleicht „die verkehrte“, mit der sich der und jener Zuhörer, natürlich nicht in seinem, sondern im Interesse des augen-

scheinlich schlecht behandelten Stückes, nicht vertragen kann. Ich kann mit dem vorhin gebrauchten Worte „Verständniss" unmöglich etwas derartiges gemeint haben, ebensowenig wie ich vom Schüler der ersten Studien verlangt haben kann, dass er ein durch Denken und Fühlen vermitteltes Eingehen auf den Inhalt des Stückes durch sein Vorspielen desselben darthun soll. Ich meine damit nur — und halte auch diese Anforderung nur für gerechtfertigt und von Jedem erreichbar — ein sachgemässes Wiedergeben der gebotenen Tonstärken, das sich in denselben Erscheinungen zeigen soll, wie das „Verstehen" oder „richtige Erfassen". Diese Erscheinungen treten zuerst zu Tage im Wechsel der Tonstärke, also im Piano und Forte und den dazwischen liegenden oder darüber hinausgehenden Tonstärken und im crescendo und decrescendo. Als zweites Element wird die elastische Behandlung des Zeitmaasses, also das ritardando und accellerando eintreten, während die angemessene Phrasirung und musikalische Deklamation als drittes dazu kommen wird. Es wird Niemand bezweifeln, dass diese Dinge alle zu lehren sind, höchstens wird ein Schüler vor dem andern sie schneller begreifen und erfassen, selbst der unbegabteste wird durch Erklärungen und Vormachen dahin zu bringen sein, dass er die oben angeführten Gegenstände mit Bewusstsein ausführt. — Wann ist nun die Uebung aller dieser Elemente in dem Unterrichte einzuführen? Geschieht das erst nach Verlauf einer längeren Zeit, also wenn der Schüler schon Stücke von nicht zu geringem Umfange spielen kann, so wird der zu Beginn des Artikels gerügte Mangel zu Tage treten. In den meisten Klavierschulen tritt im Laufe der ersten Bogen das p und f ein, aber es fehlt in ihnen die Anweisung zur Ausführung und die Uebungen, die die Fähigkeit der verschiedenen Tongebung auszubilden haben. Für Anleitung zur Ausführung des crescendo und decrescendo ebenso für dieselbe zur Darstellung der musikalischen Deklamation ist fast nirgends etwas gethan*), Alles ist dem Lehrer, in der Hauptsache wohl der guten Begabung des Schülers und dem Nachahmungstalente überlassen. Ueberhaupt leiden die meisten Unterrichtsbücher daran, dass ihre Verfasser von der Annahme ausgehen, die Mehrzahl der klavierspielenden Schüler seien gut begabt, während bei der so allgemeinen, fast krankhaften Verbreitung dieses Kunstzweiges doch die meisten Lernenden nur eine durchschnittliche mittelgute Begabung mitbringen. Nach meiner Ansicht ist es Aufgabe des Unterrichts, von vornherein die Wege nach den verschiedenen Zielen anzubahnen und vor allem gleich mit den ersten Bewegungsübungen solche Uebungen zu verbinden, die dazu geeignet sind, den Tonsinn, d. h. die Empfindung für den Klang und seine verschiedenen Stärkegrade und das rhythmische Gefühl und dessen Ausdruck als Vorbereitung für sinngemässe Deklamation zu wecken, zu fördern und zu bilden.

Schon die ersten Bewegungen der Finger sind, (ausserhalb des Klaviers, damit der Finger seine Bewegung im Gelenk ohne Ueberwindung einer Last, als die das Niederdrücken der Taste sich doch darstellt, ausführen kann,) im Takte zu machen und zwar so, dass der Schüler selbst gleichmässig zählt: „auf, ab" und bei diesen Kommandos die betreffenden Bewegungen vollzieht. Diese Art behält der Lehrer auch noch bei, wenn die Uebungen auf das Klavier übertragen werden, und ist dabei sehr darauf zu achten, dass bei dem Kommando „ab" nicht nur die Bewegung, sondern auch der Anschlag gleichzeitig ausgeführt werden, da der Schüler es liebt, besonders schwache Finger allerdings abwärts zu führen, den Anschlag aber durch eine Bewegung des Arms oder der Hand zu bewerkstelligen, also zwei Thätigkeiten an die Stelle einer treten zu lassen. Auf diese Uebung, die schon geeignet ist, das taktische Gefühl zu erwecken, würde eine andere folgen, die so auszuführen wäre, dass der Schüler gleichzeitig mit dem Tone, der angeschlagen wird, die Tonstärke ausspricht, in der der Anschlag erfolgen soll, z. B. die Finger liegen von c—g, der Schüler spricht und führt aus: c stark, c schwach, d stark, d schwach etc.

Es wird selbstverständlich sein, dass die Ausführung nicht die gewünschten Stärkegrade giebt, besonders nicht bei schwachen Händen, indessen thut das vorläufig nichts; da die Uebung beibehalten wird, wird die Aufmerksamkeit des Schülers auf Tonunterschiede gelenkt und die Ausführung wird in kurzer Zeit ermöglicht, besonders wenn der Schüler die Anweisung hat, bei „stark" den Finger mehr anzuspannen, als bei schwach. An diese Uebung, die also ausserdem, dass sie den Unterschied in der Tonstärke zum Bewusstsein bringt und für die Möglichkeit der Ausführung sorgt, die Betonung des 2/4 Taktes darstellt, schliesst sich die Uebung der rhythmischen Betonung des 3/4 Taktes in der Weise, dass der Schüler spricht und ausführt: c stark, c schwach, c schwach, d stark, d schwach, d schwach u. s. w. In gleicher Weise folgen nun die zusammengesetzten Taktarten: 4/4 Takt: c stark, c schwach, c halb-

*) Auch in meiner technischen Grundlage des Klavierspiels „Op. 27" gebe ich Anleitung zum Studium des crescendo- und decrescendo-Spieles. Man wird mit demselben erst beginnen können, wenn der Schüler piano auf und forte spielen gelernt und 3., 4. und 5. Finger für höchste Kraftentwicklung geschickt gemacht hat. Die Uebungen, welche ich hier für aufstelle, sind in keinem andern Studienwerk enthalten. K. B.

stark, c schwach, d stark, d schwach, d halbstark, d schwach etc. ¾ Takt: c stark, c schwach, c schwach, c halbstark, c schwach, c schwach etc. Man wolle die Wichtigkeit und Bedeutsamkeit dieser Uebungen durchaus nicht verkennen. Gleichzeitig ist es sehr rathsam, als Regulator für diese Uebungen, bei denen es auf strenges Einhalten der taktischen Bewegung ankommt, das Metronom zu benutzen und mit seinen Schlägen die Anschlagsübungen des Schülers begleiten zu lassen. Es erhellt aus dem Vorhergehenden, dass es nun möglich ist, schon die einfachsten 4 oder 8 taktigen kleinen Uebungssätze in verschiedenen Tonstärken spielen zu lassen, dass durch diese Uebungen das Bewusstsein der Verschiedenheit der Tonstärken nicht nur, sondern auch der rhythmischen Unterschiede der einzelnen Taktarten gegeben ist. — Nach Uebung und Erlernung der Bindung würde schon das crescendo und decrescendo angelegt werden können, nachdem dem Schüler beigebracht und deutlich gemacht worden ist, dass dasselbe durch eine langsame Anspannung der Finger und der Hand resp. Abspannung zu erzielen ist, eine Bewegung, die der gleicht, die man machen muss, wenn man einen Gegenstand nach und nach fester anfasst oder drückt, im umgekehrten Falle loslässt. Das würde schon bei der Uebung c d e f g, g f e d c eintreten können. Hierdurch wird dem Schüler gleich klar, dass eine Steigung der Töne nach oben eine Verstärkung, ein Fallen eine Abschwächung nach sich zieht, und dass bei der Bindung dieser Art der Betonung über die rhythmische Betonung des Taktes herrscht.

Vielleicht könnte ebensogut vor- als nachher die gleichmässig starke Betonung dieser Tonreihe als Vorbereitung zur Betonung des portamento geübt werden. Damit hätten wir schon viererlei Betonungsarten eingeführt und dem Schüler die Art der Ausführung und die Regeln für die Anwendung zum Bewusstsein gebracht: 1. Stark und schwach im Allgemeinen. 2. Die rhythmische Betonung der verschiedenen Taktarten mit gespanntem und lockerem Finger auszuführen und da anzuwenden, wo weder Bogen (legato) noch Punkte eine besondere Betonungsart fordern. 3. Die Betonung des legato, crescendo und decrescendo mit zu- oder abnehmender Finger- und Handanspannung auszuführen, bei aufsteigenden Tonfolgen zunehmend, bei absteigenden abnehmend, und da zu gebrauchen, wo die legato Bogen vorgeschrieben stehen. 4. Die Betonung des portamento: gleichmässige Tonstärke mit mässig gespanntem Finger auszuführen und bei dem betreffenden Zeichen ⌒.... in Anwendung zu bringen. (Von den übrigen Eigenschaften dieser Anschlags- und Betonungsart würde später zu handeln sein.)

Es muss bei Beherrschung dieser angeführten Gegenstände ein farbloses Spiel schon von vornherein einem verständig und auf die Sache eingehend klingendem Spiele Platz machen. Der Schüler selbst wird bei der Wiedergabe seiner kleinen Aufgaben Vergnügen und Anregung finden, da ja die Thätigkeit des Geistes dabei herangezogen ist. Von besonderer Bedeutung erscheint mir die Uebung zweier gebundener Noten, die in ihrer technischen Darstellung dem Klange eines zweisilbigen Wortes gleichkommen sollen. — ◡ (geben, leben etc.). Ich halte diese Betonung deshalb für so wichtig, weil durch die Zusammengehörigkeit dieser zwei Töne, die im Klange in der Weise verschieden sind, dass die erstere stärkere, die andere schwächere beeinflusst und mit ihr ein Ganzes bildet, weil davon ausgehend, die Verbindung von zwei Gliedern zu einem Ganzen dargestellt werden kann, und daraus wieder die Gleichzahl der zusammengehörigen Takte, das Verhältniss von Halb- und Ganzschluss, von Vorder- und Nachsatz zu folgern ist.

Die Darstellung von zwei gebundenen Tönen wird also der Weg zur Formenlehre und bahnt in dieser Weise die Phrasirung an. Die Theilung der Stücke beim Einüben in ihre natürlichen Glieder wird von Wichtigkeit für das letztere; ebenso wird sich mit Leichtigkeit bei dieser Uebungsart das Verhältniss der einzelnen Theile untereinander in Bezug auf Tonstärke, crescendo und decrescendo, klar machen lassen. Alles auf Grund der vom Schüler begriffenen und eingeübten Regeln und Ausführungsarten. Sind nun alle bisher geübten Sachen, Stücke, Uebungen und Etüden im strengen Zeitmasse nach dem Metronom geübt und nach den gegebenen Regeln betont, ausgeführt, so hat sich der Schüler eine Sicherheit und Herrschaft über den Takt und Rhythmus angeeignet, dass es ihm nicht schwer wird, eine Verzögerung oder Beschleunigung des Tempos eintreten zu lassen, jedoch vorläufig nur da, wo das Stück dasselbe vorschreibt. In dieser Weise gehandhabter Unterricht wird unter allen Umständen die zu Anfang gerügten Mängel vermeiden und den Schüler vor dem ebenfalls erwähnten Fehler schützen. Selbstverständlich hierbei ist, dass es eine Unmöglichkeit sein und bleiben wird, die Regeln über den Vortrag so speziell zu fassen, dass es dadurch möglich wird, sich bei grösseren Werken vor Irrthümern zu wahren; es würde sich dadurch ja eine Manier, die schablonenhaft wäre, ergeben, aber ich bin der Ansicht, dass durch das hier Gesagte bei fortgesetzter gewissenhafter Uebung und Beachtung der Schüler sich einen gesunden Kern erwirbt, und an der Hand eines gewissenhaften Lehrers vor Fehlgriffen bewahrt und leichter zur Selbst-

ständigkeit gebracht werden kann, als wenn man Alles dem Durchbrechen des Talents, was oft gar nicht die Kraft dazu hat, überlassen will, oder den Schüler bloss auf die entwürdigende Stufe des Nachahmens ohne Nachdenken und ohne Bewusstwerden setzen will.

Betrachtungen über Beethoven's Sonate pathétique.

Von Schwarzlose.

Die Sonate zerfällt in drei Theile, der erste, Allegro di molto e con brio hat als Einleitung ein Grave, der zweite ist Adagio cantabile überschrieben und der dritte ist ein Rondo und zwar in der 3. Rondoform stehend.

Das pathetisch gehaltene Grave, welches dem ersten Allegro vorangeht, beginnt mit einem aus sechs Tönen bestehenden Motive. Demselben ist eine akkordische Begleitung beigegeben in demselben Rhythmus, wie der des Motivs. Der erste Ton und Akkord dieses Motivs wird stark accentuirt nicht allein durch die Verdoppelung der Akkordtöne, es sind deren 6, sondern auch durch starken Anschlag beim Vortrag. Der erste Akkord ist der Dreiklang der ersten Stufe in c-moll in Octavenlage. Nach längerem Aushalten desselben wird sodann der Sextenakkord desselben Akkords in leichter Zeit angegeben, es tritt dann der Quartsextenakkord der fünften Stufe (Dominante) dazwischen und diesem folgt als Abschluss der Sechzehntelgruppe wieder der Dreiklang der ersten Stufe in der am geringsten zu accentuirenden Zeit, dessen Werth so unbedeutend erscheint, dass dieser Akkord als Vorschlag zu dem folgenden Akkorde aufzufassen ist.

Die Endung des Motivs geschieht vermittels des verminderten Septimenakkords fis—a—c—es, der ersten Umkehrung des Nonenakkords mit hinweggelassenem Grundtone D, der seine Lösung in dem Dreiklang g—h—c findet und eine weiche, zarte Ausführung erfordert, ähnlich wie in der Sprache Haupt- und Nebensilbe eines Wortes.

Das oben besprochene Motiv wird alsdann nach kurzer Pause in der oberen Quarte nachgeahmt, indem es diesmal nicht mit einem Dreiklange, sondern mit einer Umkehrung des verminderten Septimenakkords, hier in der Gestalt des Secundakkord einsetzt. Die harmonische Bildung dieses zweiten Motivs weicht von der des ersten etwas ab, erstens ist der erste Akkord nicht so vollgriffig, er enthält nur vier Töne, hat jedoch eine Oktavverdoppelung in der Tiefe in der Zweiunddreissigstelnote es. Die Endung des Motivs, Viertel- und Achtelnote, ist ebenfalls anders harmonisirt, als vorhin, nämlich die grössere Note ist als Vorhalt zur kleinen behandelt, so dass bei liegenbleibendem Basston Es der Akkord h—d—as Vorhaltsakkord zu dem Schlussakkord d. i. der Auflösung c—es—g wird oder genauer, in den Sextenakkord es—g—c übergeht.

Nun tritt das Motiv zum dritten Mal auf und zwar in Bezug auf die Melodie, eine Octave höher, als beim ersten Erscheinen, die harmonische Behandlung jedoch ist dem zweiten Motive entsprechend, nämlich Vorschlagston Es und dann ein Secundakkord hier es—fis—a—c. Die Endung des Motivs ist diesmal in harmonischer Hinsicht der ersteren verwandter insofern, als sie wiederum aus den beiden Akkorden fis—a—c—es und g—h—d besteht, jedoch andere Formen der beiden Akkorde zeigt, nämlich die grössere, betonte Note trägt den Terzquartenakkord c—es—fis—a, und dieser wird in den Sextenakkord, nicht in den Dreiklang gelöst, worauf sofort das zweite Glied des eben verklungenen Motivs noch einmal gehört wird und zwar in getreuer Wiederholung, an welche sich zugleich im crescendo der Secundakkord h—c—e—g anschliesst, der dann seine Auflösung in dem scharf und kurz anzuschlagenden Sextenakkord as—c—f in der Verdoppelung von sechs Tönen, jeder Ton des Akkords ist verdoppelt, findet.

Der Basston dieses Sextenakkordes, also die Terz des f-moll-Dreiklangs wird nunmehr in der zweiten Octavlage abermals angeschlagen und nach einer Achtelpause noch zu diesem vereinzelten Tone in der Tiefe ebenfalls abermals das doppelte B ergriffen, welches zu dem hohen as in dem Verhältniss der kleinen Septime erscheint. Eine Roulade in äusserst rapider Schnelligkeit, zum Theil entlehnt aus den Tönen des Hauptseptimenakkords des eben erwähnten Basstones B, also b—d—f—as, leitet über in den nun beginnenden Es-dur-Dreiklang, welcher orgelpunktartig 8mal hintereinander als Begleitungsfigur angeschlagen wird, worauf viermal angeschlagen der Quartsextakkord die Sechzehntelbewegung fortsetzt. Ueber dieser harmonischen Begleitung erscheint sofort wieder das erste Motiv in Oktavverdoppelung, selbstverständlich in der Tonart Es-dur. Sobald dasselbe geendet, setzt ein rhythmisches Motiv, als solches dem ersten Motive entsprechend, ein mit dem sechsmal ertönenden Melodietone f, welches eine harmonische Unterlage durch die beiden Akkorde d—f—as—h und c—f—as erhält. Alsdann wird der Akkord h—d—f—as viermal und der Akkord b—d—f—as viermal angeschlagen. Die Begleitung in Sechzehntelnoten wird während voller drei Takte fortgesetzt. Der Hauptseptimenakkord b—d—f—as springt statt in normaler Auflösung, in die Trugcadenz b—cis—e—g und dieser folgt dann der A-dur-Dreiklang. Ueber diesen erwähnten Akkorden erscheint in Oktavenverdoppelungen wiederum das Motiv und zwar eine Sekunde höher, als beim ersten Auftreten in Es-dur. Nun folgt wiederum ein rhythmisches Motiv, welches diesmal den Melodieton verändert und insofern von dem entsprechenden eben vorangegangenen rhythmischen Motive abweicht. Jeder einzelne Melodieton trägt auch jedesmal eine andere Harmonie und zwar den schon erwähnten A-dur-Dreiklang, dann den Terzquartakkord g—b—cis—e, welcher in den Sextenakkord fis—a—d seine Auflösung findet. Dieser wird alsdann, den Basston abgerechnet, 7mal gehört und zwar in der bekannten ununterbrochenen Sechzehntelbewegung. Hierzu erklingt in der Oberstimme

zum dritten Male das Motiv in Oktavverdoppelung, wobei noch zu bemerken ist, dass die beiden Endungstöne des Motivs jedesmal in doppelter Verkleinerung erscheinen, als beim allerersten Auftreten, in welchem der Viertelnote eine Achtelnote folgte; hier folgt also auf die Achtelnote eine Sechzehntelnote.

Zu den Endungsnoten dieses dritten Motivs wird nun eine neue Harmonie ergriffen, die während fünf Vierteln immer in Sechzehntelnoten fortläuft. Es sind dies nämlich Formen aus dem Dominantenakkord g—h—d—f—as aus der Tonart c-moll. Jede einzelne Form wird viermal in Sechzehntelnoten angeschlagen stetig in tiefere Lagen abwärts steigend bis in der grossen Oktave der Septimenakkord erreicht ist. Natürlich ist diese gewaltige Harmoniefolge in ihrer Steigerung stets crescendo anzuschlagen. Nachdem der Septimenakkord einmal erklungen ist, giebt die Begleitung den Sextenakkord as—c—f viermal an und schliesst mit dem Septimenakkorde g—h—f sforzato ab; zwei Achtelpausen lassen den Schluss noch fühlbarer hervortreten.

Während dieser stürmisch drängenden Begleitung hört man in der oberen Partie zwei kurze Motive in aufsteigender Folge in Oktavverdoppelungen, die aus dem letzten Gliede des Hauptmotivs entnommen sind, jedoch den Endton, statt ihn abwärts zu führen, stets nach oben bilden.

Der letzte dieser Endtöne ist bis zu einer Viertelnote verlängert, wird sogleich wieder als Achtelnote angeschlagen und dann zu dem begleitenden Schlussakkord und zwar mit diesem zugleich sforzato ergriffen. Hier bildet er die Septime des Hauptseptimenakkords, ebenso wie er es schon in dem kurz vorhergegangen Akkorde als Viertelnote war.

An diese in der Höhe scharf ertönende Septime reiht sich in der dritten Oktavenlage eine Sextolenfigur ohne Begleitung an, die in den Ton h hineinläuft und hier viermal hintereinander angeschlagen wird; die zwei ersten Töne sind ohne alle Begleitung, zu den beiden folgenden tritt eine nahe herangerückte Begleitung hinzu, welche den Dominantseptimenakkord g—h—d—f darstellt und in dem As-dur-Dreiklang als Trugschluss endet. Hierauf tritt eine grössere Pause ein.

Nach derselben erscheint der oben gehörte Melodieton $\underset{\equiv}{c}$ ohne jegliche Begleitung, lässt eine einstimmige Figur in derselben Höhe folgen und giebt mit gewisser Betonung das zweigestrichene as viermal hintereinander an und zwar ähnlich wie vorhin der Ton h gehört wurde, zuerst zwei Töne ohne Begleitung und dann die beiden letzten Tonwiederholungen mit Begleitung. Letztere weist den Quintsextenakkord der zweiten Stufe die Haupttonart c-moll auf, welcher in den Quartsextenakkord g—c—es seine Auflösung findet. Die Oberstimme jedoch stürzt sofort in den Ton es der dritten Oktavenlage und lässt aus dieser Höhe eine äusserst schnell auszuführende chromatische Leiter folgen, welche bis zum kleinen h hinabrollt und etwa in der Mitte ihres Laufes den Dominantseptimenakkord mit ausgelassener Terz in der unteren Partie als Begleitung hinzunimmt. Nachdem dieser Lauf in der Tiefe angekommen ist, tritt die accentuirte verminderte Septime as ein, welche mit einer Fermate versehen ist. Nach diesem verlängerten Tone wird dann das eben verlassene h nochmals als Zweiunddreissigstel sehr kurz angeschlagen und ist als Vorton oder Vorschlag zu dem nun folgenden Allegro con brio anzusehen.

Dasselbe zerfällt in zwei Theile, die durch das Wiederholungszeichen von einander getrennt werden; jeder einzelne Theil weist wieder verschiedene Sätze auf.

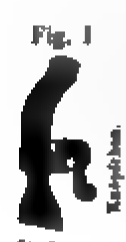
Der erste Satz baut zunächst in 4 Takten über den orgelpunktartigen Bassoktaven ein wild in die Höhe steigendes Thema auf, welches die Melodietöne c—e—f—g—as—h—c, also eine Modifizirung der c-moll-Leiter, mit einer zweiten Stimme begleitet, enthält. Diesem Thema folgt eine 4 Takte lange, ruhigere, in der Oberstimme in halben Noten erscheinende Reihe von absteigenden Akkorden, während die Unterstimme in der Gegenbewegung, also aufsteigend und stets in Achtelnoten auftretend sich entgegenstellt. Sofort tritt der erste Satz noch einmal in genauer Wiederholung auf, welchem auch der zweite ruhigere Gedanke als Wiederholung folgt, diesmal jedoch die Cadenz anders formulirt und zwar so, dass mit dem Eintritt des 17. Taktes die Dominantharmonie g—h—d ergriffen wird.

(Fortsetzung folgt.)

Heinrich Seeber's Klavier-Fingerbildner

dient dem Schüler zur Selbstbeobachtung der Finger, indem er die fehlerhafte Haltung derselben während des Anschlags durch Aufklopfen auf die Taste bemerkbar macht.

Fig. I



Er besteht aus Fingerringen, an welchen sich Vorrichtungen befinden, Fig. I. Für jeden dreigliedrigen Finger ist ein solcher Ring (genannt Bildnertheil) bestimmt und sitzt dieser am Finger, so wie es Fig. II. zeigt; Saum und Knöpfchen müssen einen Millimeter über der Taste stehen, sobald der Finger vorschriftsmässig auf derselben ruht (siehe Fig. II. Abstand des Saumes und Knöpfchens von der Taste). Mit dem Richtplättchen (Fig. III.)



Fig. II

bringt man den angesteckten Bildnertheil an seinen genauen Platz. Ist der Fingerbildner richtig angesteckt, so begiebt sich die fügsame Hand in die regelrechte Haltung; dann ist die Führung des Fingers, wenn sich derselbe im Handknöchel bewegt, eine schulgerechte und wird

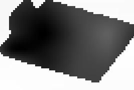


Fig. III.

bei solchem Anschlag die Taste nur von der Fingerspitze berührt (s. Fig. II.). Liegt dagegen in der Haltung oder Bewegung ein Fehler, so trifft gleichzeitig auch der Bildnertheil mit auf die Taste, was ein Aufklopfen verursacht und den Schüler zur Korrektur auffordert.

Die Eigenschaften des Klavier-Fingerbildners sind folgende:

1) Er bewirkt die regelrechte Haltung der Finger.
2) Er verhindert das Einknicken der Finger.
3) Sobald der Finger sich in etwas mehr gestreckter Haltung bewegt, klopft das Knöpfchen auf die Taste.
4) Bei etwas zu gekrümmter Fingerhaltung klopft der Saum auf die Taste.
5) Die Endpunkte des Saumes markiren die schiefe Stellung der Finger.
6) Bei schräger Stellung der Handoberfläche klopfen ebenfalls die Endpunkte des Saumes auf die Taste.
7) Das Hervorstehen der Handknöchel wird markirt durch den Saum.
8) Bei gehobenem Handgelenk wird der Saum, und bei gesenktem Handgelenk das Knöpfchen auf die Taste treffen.
9) Stehen Finger, Hand und Arm regelrecht, ist jedoch der Sitz des Schülers zu hoch, dann wird der Saum, ist der Sitz zu niedrig, dann wird das Knöpfchen die Taste berühren.

Der Fingerbildner ist zu verwenden bei allen Uebungen auf den Untertasten, welche einen senkrechten Anschlag erfordern und von der Hand nicht grössere Spannung als die von etwa sechs Tönen verlangen.

Aus dieser Beschreibung geht hervor, dass der Fingerbildner es ermöglichen hilft, für den Unterricht im Klavierspiel eine sichere technische Grundlage zu schaffen, so dass die Finger gleich zu Anfang ihre regelrechte Haltung und Bewegung erlernen, um später den höhern Anforderungen genügen zu können. Denn beim Klavierspiel konzentrirt sich die Geistesthätigkeit des Schülers anfangs meist nur darauf, die Noten zu entziffern und hierfür die richtigen Tasten zu treffen, während für die Beobachtung der betheiligten Gliedmassen der Anfänger in der Regel keine Gedanken übrig hat. Mag der Lehrer sich noch so sehr durch immer erneute Erklärungen und Ermahnungen abmühen, es ist stets nur für den Augenblick. Beginnt man ohne Vorübungen sofort mit dem Klavierspiel, so ist die Aufgabe für den Schüler, dass er zu gleicher Zeit die Haltung beobachte, die Noten entziffere, die Tasten treffe und auf die Töne höre, meistentheils eine viel zu grosse; es bleiben dadurch Fehler zurück, welche immer fester wurzeln und immer störender wirken. Sind dagegen die Finger und betheiligten Gliedmassen vorher richtig gewöhnt, so wird es nur geringer Aufmerksamkeit bedürfen, der Gewohnheit einer regelrechten Haltung treu zu bleiben.

Die oben geschilderten Eigenschaften des Fingerbildners haben sich bei eingehender Prüfung auf das beste bewährt. Finger, welche Neigung zum Einknicken zeigten, haben sich in kürzester Zeit an eine regelrechte Haltung gewöhnt, der Seitenanschlag des 5. Fingers, welcher gewöhnlich durch ein Neigen der Hand nach der Seite des 5. Fingers zu entsteht und den Anschlag mit der fleischigen Kuppe der Finger verhindert, verschwand vollkommen. Dadurch wurde aber auch die Haltung der ganzen Hand eine normale, weil von der Haltung des 5. Fingers das die richtige Lage der ganzen Hand bedingende Aufsetzen des Daumens mit der Schneide und der vordern Hälfte des ersten Gliedes abhängt.

Ich halte die Erfindung des Herrn Seeber für ausserordentlich praktisch, bitte meine geehrten Kollegen und Kolleginnen nur, dieselbe vorurtheilsfrei zu prüfen, sie werden sich bald von der Vortrefflichkeit derselben überzeugen und in gewissen Fällen mit grossem Nutzen für ihre Schüler anwenden können.

Emil Breslaur.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 25. Februar 1880.

Emile Sauret und Moritz Moszkowski, zwei Namen von so vortrefflichem Klange, dass man sich nicht wundern konnte, am 11. Februar Abends die Singakademie von einem überaus zahlreichen, dankbaren und dem wählerischen Theil unseres Musikpublikums angehörigen Auditorium gefüllt zu sehen. Mit Stolz nennen wir beide Künstler die unseren: Moszkowski schon seit Jahren, wo er als einer der Besten der Kullak'schen Klavierschule zuerst an die Berliner Oeffentlichkeit trat, Sauret neuerdings, nachdem er als Lehrer des Violinspiels in die Akademie des genannten Meisters eingetreten ist, und so hatten die Konzertgeber ein doppeltes Anrecht auf den ihnen von Seiten der Versammlung zu Theil gewordenen herzlichen, ja enthusiastischen Empfang. Wenn dennoch der Verlauf des Konzertes nur theilweise befriedigte, so lag die Ursache dafür in Aeusserlichkeiten. Zunächst war der Geiger in der Wahl seiner „Pièce de résistance“ nicht glücklich gewesen: Das G-dur-Konzert von A. Rubinstein theilt mit den zahlreichen Arbeiten gleicher Gattung dieses Autors die Vorzüge und Schwächen, thematische Motive, fast ausnahmslos gross und originell erfunden und von bestechender Schönheit, die dann, sich selbst überlassen, planlos umherirren, um sich nach Ablauf einer gewissen Zeit wieder zusammenzufinden, jedoch ohne jene innere Nöthigung, deren geheimnissvollem Gesetze der schaffende Künstler nachzuspüren sich die Zeit nehmen muss, sofern seine Arbeit das Prädikat „Kunstwerk“ verdienen soll. Auch was den äusseren Effekt anlangt, war der Gesammteindruck des Rubinstein'schen Konzerts ein wenig erquicklicher, namentlich beeinträchtigt durch allerlei kleine Miss-

hältnissen zwischen dem Orchester und dem Solisten, für welche übrigens die „Neue berliner Symphoniekapelle“ und ihr Dirigent Ludwig von Brenner nicht so sehr verantwortlich sind, als die bis zum Aeussersten subjektive Vortragsweise des Solisten. Eine zweite Täuschung bereitete uns Moszkowski, indem er sich vor seiner zweiten Nummer krank melden liess, nachdem er in seiner ersten, dem Beethoven'schen G-dur-Konzert, alle Vorzüge seiner pianistischen Kunst entfaltet hatte: lebensvollen, jeder Nüance fähigen Anschlag, tadellose Technik und liebevolles Eindringen in die Geisteswelt des von ihm interpretirten Meisters. Ein früher von mir gerügter Mangel seines Vortrags, die zum Theil durch die Natur des Klaviers bedingte Neigung, Noten von längerer Dauer ein wenig an ihrem Werth zu verkürzen, schien bis auf einen unbedeutenden Rest getilgt, so dass neben dem Musikstück auch der herrliche „Bechstein“ unter den *Fingern* des Künstlers zu voller Geltung gelangen konnte.

Es bleiben demnach nur noch die übrigen Nummern Sauret's zur Besprechung übrig. Eine „Sérénade mélancolique“ von Tschaikowski erfüllte wörtlich ihren Zweck, indem sie die Lebensgeister der Hörer sichtlich herabdrückte. In diesem Sinne könnte man sie auch „hypochondrische Serenade“ taufen. Erfindung äusserst bescheiden, dafür Takt für Takt irgend ein kombinatorisches Experiment, welches aber nur in Ausnahmefällen als ein glückliches bezeichnet werden kann. Erquickend wirkten darauf Ernst's ungarische Variationen, vom Künstler in denkbarster Vollendung vorgetragen, vom Publikum mit nicht enden-wollendem Beifall aufgenommen. In einer „Introduction und Polonaise“ eigner Arbeit zeigte sich Sauret endlich als Komponist von nicht gewöhnlicher Begabung, besonders in der ersteren, während in der Polonaise das Violintechnische über die Gebühr in den Vordergrund tritt, mich wenigstens erfasste in der unaufhaltsam dahinströmenden Fluth der Doppelgriffe ein sehnsüchtiges Verlangen nach einer einstimmigen Erholungs-Kantilene, wie ich überhaupt Herrn Sauret noch dann einen hohen Preis für seine Technik zahlen würde, wenn er, wie die römische Sybille dem Tarquinius von ihren Büchern, mir nur ein Drittel seiner Fingerfertigkeit zum Kaufe anböte.

W. Langhans.

Herr **Carl Heymann** gab im Verein mit Herrn **Baron Senfft v. Pilsach** am 16. Februar ein Konzert im Saale der Singakademie, welches zu den anziehendsten und besuchtesten in dieser Saison zu rechnen ist. Herr Heymann besitzt eine Technik, welche ihn das Schwierigste mit Leichtigkeit überwältigen lässt, er besitzt aber auch einen feingebildeten musikalischen Geist, der seinen Blick für die Schönheiten in den Kunstwerken geschärft hat. Beides befähigt ihn, dieselben in der ganzen Fülle und Herrlichkeit dem Ohre des Hörers klar zu legen. Wie der Künstler aber auch Styl und die Eigenart des Komponisten zu erfassen versteht, das bewies der Vortrag von Beethoven's Es-dur-Konzert. Es war etwas Titanenhaftes in demselben, urkräftig, selbst die leiseste Piano-Stelle hatte nichts Sinnliches und Weichliches, es war, als ob eine eherne, mit einem Sammethandschuh bekleidete Hand die Tasten berührte. Dann aber, wie zierlich spielte er Hiller's anmuthige Gavotte, wie glänzend Chopin's Barcarole und Liszt's Tarantella. Den Beschluss machte Weber's Konzertstück. Was für Gewalten aber in einem Bechstein'schen Flügel stecken, das bewies uns wieder einmal das Spiel eines Berufenen. Das Instrument entwickelte eine Kraft wie Donnergebraus des wildbewegten Meeres und dann wieder eine Weichheit und Zartheit, wie Flüstern des Zephirs, man begriff nicht, wie ein solcher Holzkasten zwei so entgegengesetzte Gewalten in sich bergen könne.

Um das Konzert zu einem besonders interessanten zu gestalten, hatte sich zu dem Heros der Tasten noch ein Heros des Kehlkopfs, Herr v. Senfft-Pilsach, gesellt. Der Adel seines Tones, die echt musikalische und seelenvolle Art des Vortrages, die nur angedeuteten, aber den Vortrag wirksam unterstützenden Gestikulationen, — oft nur ein Heben oder Neigen des Kopfes, eine leichte, anmuthige Bewegung der Hand — alles vereinigte sich, um den Vortrag des Genannten zu einem musikalischen Hochgenuss zu gestalten. Den Glanzpunkt bildete Löwe's Douglas. Die Begleiterin am Klavier kannte ich nicht, aber ihr Name verdient wohl mit auf dem Programm verzeichnet zu werden, denn sie rangirt zu den Künstlern, nur solche vermögen so feinsinnig und mit so vollendeter Technik eine Begleitung, wie die der Ballade durchzuführen.

Zu dem Konzert des Pianisten Herrn Colle-Selig waren aus Versehen den Zeitungsredaktionen keine Billets zugegangen. Ich konnte mich schon vor einem Jahre über die Befähigung des Genannten günstig äussern und höre von urtheilsfähigen Leuten, dass er sich inzwischen zu einem recht tüchtigen Pianisten entwickelt habe. Er spielte im Verein mit einem Ungenannten Weber's Konzertstück, Saint-Saëns' Variationen für 2 Klaviere, ausserdem noch „Lützow's wilde Jagd“ von Kullak und Es-dur-Nocturne von Chopin. Die Königl. Hofopernsängerin Fr. Lammert, der Opernsänger Herr Ackerbeil und der Kgl. Kammermusiker Herr Waldemar Meyer wirkten in dem Konzert mit.

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Joseph Joachim konzertirt gegenwärtig mit dem Pianisten Bonawitz in Italien. *Filippi* schildert in der „Perseveranza“ in enthusiastischer Weise den Eindruck, den Joachim's Spiel in Mailand hervorgebracht. Alle italienische Zeitungen stimmen darin überein, dass nie ein deutscher Künstler in Italien so gefeiert worden sei, wie der grosse deutsche Violinmeister, mit dem kein anderer lebender Künstler verglichen werden könnte.

— Der Domchordirektor Stehle in St. Gallen erhielt vom König von Sachsen das Ritterkreuz des Albrechtsordens, der Musikalienverleger Carl War-

noch in Christiania vom König von Schweden die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— Soeben erschien im Verlage von Steingräber in Leipzig eine ausgezeichnete Ausgabe von Beethoven's C-moll-Konzert mit *Fingersatz* und der vollständigen, sehr geschickt und klaviermässig übertragenen Orchesterbegleitung. Herr Franz Kullak hat die Ausgabe besorgt und sollen die 4 anderen Konzerte Beethoven's bald folgen.

— In Düsseldorf hat kürzlich eine Zählung der Klaviere stattgefunden, und zwar zu dem Zwecke, eine Besteuerung der Klaviere zu Gunsten der Gemeindekasse einzuführen, so berichtet die in Münster erscheinende „Westfälische Provinzial-Zeitung“ und fügt die geistreiche Bemerkung bei: „Die Idee ist vortrefflich, da einmal die zahlreichen Klimperkästen doch wenigstens einem guten Zweck dienen.“ Es fanden sich bei der Zählung 2300 Klaviere.

— Das Audiphon, die Erfindung Greydons, welche unter Anwendung eines kleinen Elektro-Mikrophons den Taubstummen, diesen armen Stiefkindern der Natur, gestattet, mittelst der Zähne zu hören, ist bereits von uns erwähnt worden. Ein anderer Erfinder, ebenfalls ein Nordamerikaner, Herr Rhodes von Chicago, hat sich im vorigen Jahre einen ähnlichen, einfacheren Apparat patentiren lassen und ein Genfer Physiker hat unlängst diesen letzteren so ausserordentlich vereinfacht, dass jeder Leser ihn mit Leichtigkeit nachmachen kann. Das Audiphon von Rhodes ähnelt einem Lichtschirm. Es besteht aus einem Handstiel und einer Platte von gehärtetem Kautschuk. Die Schirmplatte ist etwa einen Schuh hoch, bei 9 Zoll Breite, rechtwinkelig nach der Seite des Handgriffs, abgerundet nach der entgegengesetzten Seite hin. In der Mitte des konvexen Schirmrandes sind Schnüre befestigt, welche zum Stiel zusammenlaufen. Mit Hilfe einer Holzschraube zieht man die Schnüre an, etwa wie die Saiten einer Geige festgehalten werden, bis der Schirm sich in sich selbst leicht krümmt, in der Art eines gespannten Bogens. Um sich des Apparats zu bedienen, nimmt man ihn am Handgriffe und bringt den konvexen Rand der Kautschukplatte an die Zähne des Oberkiefers. Die seitwärts vom Audiphon laut werdenden Töne machen die Platte vibriren und die Vibrationen setzen sich durch die Zähne direkt zum Gehirn fort. Der Taube, der mit den Ohren nicht hören kann, hört nun mit den Zähnen. Der Physiker Colladon in Genf hat dieses Audiphon Rhodes' dadurch popularisirt, dass er die sehr theure Kautschukplatte durch eine Platte aus sogenannter Satinirpappe (Glanzkarton) ersetzte. Man schneidet aus solchem Glanzdeckel von 0,8 bis zu 1 Millimeter Dicke einen auf einer Seite abgerundeten Schirm aus, so dass dieser 35 bis 30 Centimeter hoch und 28 bis 30 Centimeter breit wird. Diesen Schirm nimmt man ganz einfach ohne weiteren Stiel bei der rechtwinkligen Seite in die Hand und setzt die abgerundete Seite gegen die Oberzähne, so dass er in einiger Spannung leicht gekrümmt ist. Mit diesem ausserordentlich einfachen Instrument hat Colladon unlängst (am 14. Januar) öffentliche Produktionen veranstaltet, welche sehr überraschend ausfielen. Der Direktor einer Taubstummen-Anstalt, Herr Louis Sager, führte ihm acht seiner Schüler zu, die Worte nach der Bewegung der Lippen des Sprechenden zu verstehen und die artikulirten Töne mehr oder weniger deutlich nachzusprechen. Man begann damit, festzustellen, auf welche Entfernung hin die Taubstummen die Töne eines Pianos nicht mehr wahrnahmen. Diese Töne erschütterten bekanntlich das Parquet derart, dass sie durch den Körper zu den Gehörcentren der Taubstummen aufsteigen. Als sie angaben, dass sie nichts mehr hörten, gab man ihnen das Audiphon in die Hand und alsbald gaben sie Zeichen, dass sie von Neuem hören könnten. Der Ton wurde ihnen direkt zum Kopfe übermittelt, bald rechts-, bald linkseitig. Sie unterschieden vollkommen hohe und tiefe Noten. Auch die Töne des Violoncells verstanden sie ganz gut. Die Noten der Geige indess entgingen ihnen zum grossen Theil. Man verband ihnen darauf die Augen, damit sie die Worte, welche man an sie richtete, nicht mehr von den Lippen absehen könnten. Sodann sprach man zu ihnen in der Entfernung einiger Centimeter von den Audiphonen. Und siehe da, sie hörten bewunderungswürdig, denn sie wiederholten ohne Zögern die vorgesprochenen Redensarten. Es ist kein Zweifel, dass Colladons Audiphon für Taube und Schwerhörige von grossem Nutzen ist, und man kann es um so leichter empfehlen, als es fast nichts kostet.

Brüssel. Herr Zarembski ist an Stelle L. Brassin's zum Lehrer des Klavierspiels am Königl. Konservatorium ernannt worden.

Budapest. Der ungarische Musiker-Unterstützungsverein hielt am 17. d. M. seine ordentliche Generalversammlung ab. Aus dem Berichte geht hervor: Das gesammte Vermögen ist 30,413 fl. Eingenommen wurden im vorigen Jahre 2334 fl., ausgegeben 1307 fl. 84 kr. Unterstützt wurden 11 Mitglieder mit 430 fl. Gegen Unterpfand wurden an Mitglieder geliehen 23,000 fl. Der Vorsitzende, Eduard Bartay, stellte den Antrag, der Verein möge beim Unterrichtsminister um eine jährliche Unterstützung einkommen. Der Antrag wurde einstimmig angenommen. Hierauf schritt man zur Ergänzungswahl des Ausschusses. Gewählt wurden: Géza Allaga, Joh. Bartay, Julius Erkel, Hein. Gobbi, Carl Huber, Joh. Langer, Edm. Mihálovich, Alex. Nicolits, Alois Fischinger, Anton Lipos, Ferdinand Thill, Carl Trautsch, Lad. Lisny und Béla Vajdaffy.

Meiningen. Der Herzog hat Herrn Hans v. Bülow zum Intendanten der hiesigen Hofkapelle ernannt und tritt derselbe am 1. März in diese Stelle ein.

Paris. In das Budget der Stadt Paris wurde eine Summe von 16,000 Frcs. aufgenommen, welche bestimmt ist, die Kosten für die Aufführung desjenigen musikalischen Werkes zu bestreiten, welches in der alljährlich erfolgenden Preisausschreibung mit dem Preise gekrönt wird.

Warschau. In der Kirche zum heiligen Kreuz wurde vor Kurzem dem Andenken Chopin's ein Denkmal gesetzt. Das in einer mit weissem Marmor bekleideten Nische angebrachte, gleichfalls aus Marmor gefertigte Denkmal trägt das Brustbild Chopin's. Auf einer von zwei Genien gehaltenen Tafel stehen

die Worte: „Dem Andenken Friedrich Chopin's von seinen Landsleuten. Er wurde am 2. März 1809 in Wolga Zelasowa geb. und starb am 17. Oktober 1849 in Paris."

Bücher und Musikalien.

Julius Hesse. System des Klavierspieles auf Grund einer methodischen Anordnung der Applikaturen. Theoretisch praktisches Studienwerk in zwei Abtheilungen. Heft II. u. III. Berlin und Posen. Ed. Bote u. G. Bock.

Trotz der vielen trefflichen Schulen, welche die letzten Jahrzehnte in ihrem Bestreben, die Lehre des Klavierspiels in einer der hohen Kunstfertigkeit desselben angemessenen Weise darzustellen, hervorgebracht haben, nimmt Hesse's Schule doch eine hervorragende Stellung ein. Referent nennt das Werk kurzweg Schule, denn der eigentliche Titel desselben ist nur eine speciell erläuternde Umschreibung dafür. Zwar liegen Ref. hier nur die beiden zuerst erschienenen Hefte II. u. III. vor, ihm ist aber das ganze Werk Hesse's schon vom Manuscript her gründlich bekannt und er will diese Zeilen deshalb mehr benutzen, um das gesammte Werk der Aufmerksamkeit der pädagogischen Welt zu empfehlen, als allein die beiden vorliegenden Hefte zu besprechen. Die ganze Schule wird etwa 20 Hefte in der schönen, sauberen Ausstattung der vorliegenden beiden umfassen, bis heute sind sechs Hefte des praktischen Theiles und das erste Heft des theoretischen Theiles erschienen. Vollkommene Beherrschung des gesammten Materiales, Gründlichkeit in der Behandlung desselben, scharfsinnige Sonderung der verschiedenen Gebiete bis ins Einzelne hinein, Klarheit der Darstellung, sind Vorzüge, welche das Werk von Anfang bis Ende kennzeichnen, die es aber doch auch mit anderen Werken ähnlichen Genres gemein hat, keines der übrigen dagegen verknüpft mit dem technischen Theile des Klavierspieles in solcher Weise den musikalischen Theil desselben, giebt also — wie es eigentlich richtig und für den Standpunkt der musikalischen Bildung unserer Zeit angemessen ist — in ähnlicher Weise wie Hesse's Schule mit dem Klavierunterricht auch wirklichen Musikunterricht. Durch diese Art der Erfassung seiner Aufgabe ist der Verfasser denn auch auf manchen Punkt gekommen, der in früheren Schulen noch keine Beachtung hat finden können. Das soeben erschienene I. Heft des theoretischen Theiles giebt sowohl darüber, wie über den ganzen Standpunkt des Verfassers, den festen Punkt, von welchem er ausgeht, die Momente, welche ihn in seiner methodischen Entwickelung leiten, bündigen Aufschluss. Die praktischen Hefte liefern ausgezeichnetes Uebungsmaterial und sind mit einem Fleiss und einer Sorgfalt gearbeitet, die grosse Anerkennung verdient. Freilich ist das ganze Werk die Frucht anhaltender Arbeit von mehr als zehn Jahren und dürfte sich daher auch namentlich in Bezug auf die genaue und logische Behandlung des theoretischen wie praktischen Stoffes kaum eines Fehls schuldig erweisen. Für gründliche Musiklehrer bietet Hesse's Arbeit eine Fundgrube nützlicher und heilsamer Winke, ein vorzügliches Lehrmaterial, für den denkenden Schüler eine zuverlässige Quelle zur Erwerbung von Kenntnissen und Fertigkeit auf dem Gebiete des Klavierspiels, ein Mittel zu sicherem Fortschritte. Mögen diese wenigen Bemerkungen genügen, um den zahlreichen, pädagogisch gebildeten Lesern dieses Blattes das obige Werk als der Beachtung werth zu empfehlen.

J. Alsleben.

Winke und Rathschläge.

Die Kraft des Anschlages muss nach und nach entwickelt werden. Erst wenn die Finger eine gewisse Leichtigkeit und Sicherheit in der Tongebung erlangt haben, nachdem längere Zeit piano- und legato-Spiel, aber stets mit möglich hoch zum Anschlag gehobenem Fingern und ein sicherer aber den Finger nicht im geringsten anstrengender Niederschlag geübt worden ist, dann erst lasse man mezzo forte und viel später Forte spielen. Durch nichts wird der Duft des Anschlags mehr verwischt, als durch fortdauerndes starkes Ueben, nichts greift aber auch Nerven und Muskeln mehr an, als solch unvernünftiges, weil unnatürliches Thun.

* * *

Uebe nicht fortwährend mit Seele, die Gemüthserregung, in welche uns ein edles Musikstück versetzt, fortdauernd zum Ausdruck bringen zu wollen, hat die schädliche Wirkung eines sich wiederholenden Rausches, es entnervt. Ausserdem hält es vom gründlichen Studium des Tonstückes ab, da die erhöhte Seelenthätigkeit das nüchterne, scharfe Aufmerken auf Ton, Anschlag und Korrektheit beeinträchtigt. Wie der Schauspieler seine Rolle studirt, langsam, halblaut, die Nüancirungen nur angedeutet, so beginne ein Spieler sein Stück zu üben.

* * *

Schaffe Dir ein Klavier an, dessen Tasten dem leisesten Druck der Finger gehorchen. Klaviere mit schwerem Anschlag ertödten in den Fingern das Gefühl für Leichtigkeit, Zartheit und Zierlichkeit.

Emil Breslaur.

In dem Gedichte von F. A. Maercker in der vorigen Nr. 4. Ztg. muss es statt zündet „ründet" und anstatt am Herz „um Herz" heissen.

Meinungs-Austausch.

[illegible]

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

[illegible]

Anzeigen.

Verein der Musiklehrer u. Lehrerinnen zu Berlin.
Unser Vereinsarzt
Herr **Dr. Biesenthal**
wohnt jetzt **Friedrich-Strasse 131c**, gegenüber der Johannis-Strasse. Der Vorstand.

Postfree for 2 Mk. 50 Pf.
(Published on January 10.)
Reeves' Musical Directory 1880
of Great Britain and Ireland.

Amongst the Contents may be found.
The Choral Societies, Institutions and Colleges &c
The Musical Staff of the Cathedrals and Abbey Churches.
The Musical Newspapers.
List of Singers.
List of Instrumentalists, arranged under various instruments.
Alphabetical-List of Teachers and Professors, Singers, Organists, Bandmasters &c. (with full particulars of them and their various Appointments &c.)
The above arranged under the Towns they reside in.
The Trade-Alphabetical-List, describing their business.
The Trade-List, arranged under Towns with full addresses.

Order at once Reeves' Musical Directory 1880.
William Reeves, Music-Publisher,
Fleetstreet, **London.**



für angehende Violinspieler — enthaltend die Behandlung der Violine und der übrigen Instrumente des Streichquartetts.

Winke für das Privatstudium
von **Fr. Zimmer,** Kgl. Musikdirector.

Preis nur 80 Pfg.

Anerkannt beste und billigste

Violinschule III. Auflage

Herrn Professor Dr. Joachim,
Director der Kgl. Hochschule f. Musik in Berlin
gewidmet und in anerkennendster Weise empfohlen.
Herausgegeben v. **Fr Zimmer,** Kgl. Musikdirkt.
I. Heft 2 *M.* II. Heft 2 *M.* 25 *₰*. III. Heft 2 *M.*
in elegantester Ausstattung in grossem Format und schönstem Druck.

Zu beziehen durch jede Buch- u. Musikalienhandlung - directe Versendung erfolgt nur gegen vorherige Einsendung des Betrags.

Quedlinburg. Chr. Frdr. Vieweg's Verlag.

Wichtig für den Klavier-Unterricht.

Dem Lehrer zur Erleichterung!

Dem Schüler zu sicherem Erfolg!

Patent
KLAVIER-FINGERBILDNER.
(Dient dem Schüler zur Selbstbeobachtung der Finger.)

Fein versilb. **Preis 5 Mrk.** In eleg. Etui.

Heinrich Seeber in Weimar.

Bei Bestellung ist vom 2., 3. oder 4. Finger der Umfang des dritten Gliedes (des Nagelgliedes) anzugeben.

Prospekte gratis und franko!

H. Grantzow.

Instrumentenmacher und Stimmer.
Berlin, O., Andreasstr. 35. II.

Empfiehlt sich zum Stimmen, Repariren und Aufpoliren von Instrumenten bei streng reeller Bedienung und billigen Preisen.

Ganz besonders erlaube mir auf meinen **Verstimmungs-Apparat zum Ueben** aufmerksam zu machen, welcher leicht in und ausser Gebrauch gestellt werden kann, sowie meine **Neuerung zur Verbesserung des Tones (der Klangfarbe) im Diskant,** welche sich an jedem Instrument anbringen lassen. 11

Klavier-Kompositionen
von
Herrmann Scholtz.

Op. 20.	**Albumblätter.** 12 Klavierstücke. In einem Hefte	3,00
Op. 20.	Dieselben in Nummern . . . à	0,50
Op. 26.	**Serenade**	1,50
Op. 27	**Variationen** über eine Norwegische Weise	2,00
Op. 28.	**Trauermarsch** (in B-moll)	1,50
Op. 29.	**Acht Präludien**	2,50
Op. 30.	**Konzert-Polonaise** (in E-dur)	2,00
Op. 31	**Variationen** über ein Originalthema	2,00
Op. 34.	**Vier Klavierstücke.** In 1 Heft	2,00
Op. 34.	Dieselben in Nummern . . . à	0,60
Op. 39.	**Trauerklänge**	1,50
Op. 41.	**Zwei Notturnos,** No. 1, 2 . . à	1,20
Op. 42	**Canzonetta**	1,20
Op. 43.	**Barcarole**	1,20
Op. 44	**Sonate** (in G-moll)	4,00
	Trauermarsch von Franz Schubert, für Pianoforte bearbeitet von H. Scholtz	1,50

Herrmann Scholtz' Klavierstücke
zeichnen sich durch **Frische, Natürlichkeit** und **Wahrheit** aus und durch eine mit einfachen Mitteln erreichte **Eigenthümlichkeit, die überall ansprechen muss.** Die **Form ist klar; der Klaviersatz ausgezeichnet** und **technisch keineswegs schwer,** doch gehört zum Vortrage ein nuancenfähiger Anschlag, Geschmack und Empfindung. 17

Verlag von **F. E. C. Leuckart in Leipzig.**

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 12.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisch), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 6. **Berlin, 15. März 1880.** **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1 und 15 jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M.*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M.*

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das I. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt. **Die Expedition.**

Erstes Stiftungsfest des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

Am 4. März beging der Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen sein erstes Stiftungsfest, ein Fest, das — wie wir gleich vorweg hervorheben wollen — nach allen Richtungen hin auf das glänzendste verlief und durch die ganze Art seines Charakters in allen Theilnehmern ohne Zweifel das Gefühl vollster Befriedigung erweckt hat. Die weiten und schönen Räume des Hotel Imperial (früher Arnim's Hotel) füllten sich in der neunten Abendstunde mit einer eleganten Gesellschaft, die schon durch die grosse Zahl ihrer künstlerisch hervorragenden Mitglieder eine auserlesene genannt zu werden verdiente. Namen wie Theodor Kullak, Haupt, Löschhorn, Rudorff, Adolf Schulze, Alsleben, Bischoff, Xaver Scharwenka, Breslaur, Werkenthin, Frank u A. sind gewiss dazu angethan, einer Gesellschaft von Musikern den Stempel einer bevorzugten zu verleihen. Dazu kam die schönere Hälfte des Geschlechtes, welche ebenso durch reizende und geschmackvolle Toilette dem Feste äusseren Pomp verlieh, wie durch Anmuth und Liebenswürdigkeit zur Würze der Stimmung beitrug.

Um 9 Uhr begann die Festtafel, deren materielle Genüsse zwar dem Umfange nach absichtlich in engerem Rahmen gehalten waren, deren Vortrefflichkeit aber alle Festtheilnehmer unbestritten anerkannten. Sie wurde vom Vorsitzenden des Vereins, Herrn Professor Dr Alsleben, mit einer kurzen launigen Ansprache eröffnet, welche sich auf Schiller's berühmten Ausspruch „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“ gründete, und gleich treffend den Charakter des gesammten Festes bezeichnete. Nach dem ersten Gange brachte der Vorsitzende auf Seine Majestät den Kaiser und König, den Beschützer der friedlichen Kunst, welcher der Musiker obliegt, einen Toast aus, der den begeistertsten Widerhall in Aller Herzen fand. Herr Professor Rudorff feierte nunmehr in kurzen kernigen Worten den Ehrenpräsidenten des Vereins, Herrn Professor Dr Kullak, den Altmeister der Klavierpädagogen, dessen Erscheinen beim Feste Alle auf's freudigste erregt hatte und dessen unverwüstliche Liebenswürdigkeit während des ganzen Abends einen ebenso anregenden wie erfrischenden Eindruck auf die gesammte Gesellschaft ausübte. Der Altmeister musste sich aber auch glücklich und heimisch fühlen; denn er wurde nicht allein durch Worte gefeiert, auch ein Kreis seiner besten Schüler, wie Xaver Scharwenka, Dr. Hans Bischoff und Therese Hennes, um-

gab ihm und bewies ihm durch ihre ausgezeichneten Vorträge auf einem vortrefflichen Duysen'schen Konzertflügel, also durch die That, was der Pädagoge und Künstler an ihnen Erfolgreiches geleistet. Noch ehe die Reihe der musikalischen Vorträge eröffnet wurde, ergriff der Vorsitzende das Wort, um in gedrängter ernster Rede die Geschichte und die materiellen wie geistigen Aufgaben des Vereins darzulegen.

Der daran geknüpfte Toast auf das Gedeihen des Vereins war Allen aus der Seele gesprochen, er wurde mit lautem Jubel aufgenommen und man fühlte, dass die Vereinsmitglieder von dem Bewusstsein durchdrungen waren, ihren Kollegen durch die Begründung der Krankenkasse und durch die Herausgabe des Vereins-Jahrbuches, das, in vorzüglich übersichtlicher Weise durch die Herren Werkenthin und Dr. Kalischer redigirt, den Unterrichtsuchenden die zuverlässigsten Quellen für gedeihliche Förderung ihrer Studien nachweist, bereits wirkliche Dienste geleistet zu haben, und darum im Sinne des Vorsitzenden aufs lebhafteste wünschten, auf der erfolgreich betretenen Bahn fortzuschreiten. Nunmehr begann Frl. Therese Hennes die Reihe der künstlerischen Leistungen, welche der Abend in Fülle bot. Sie spielte Chopin's Berceuse und Valse Caprice von A. Rubinstein in meisterlicher Wiedergabe. Dass diesem Vortrage wie auch den späteren ausserordentlichen Leistungen stürmischer Beifall folgte, dürfen wir wohl ein für allemal als durchaus begreifliche Thatsachen vorausschicken, ebenso möchten wir die geehrten Leser bitten, uns von der Herzählung der materiellen Tafelfreuden, die — wie erwähnt — einfach aber höchst gediegen waren, zu entbinden. Durch zwei innig und sinnig und mit schönem Stimmklange vorgetragene Lieder von Brahms und Alexander Dorn erfreute Frl. Türcke, am Klavier durch Herrn Werkenthin ausgezeichnet begleitet, die Versammlung. Jetzt ergriff Herr Professor Dr. Kullak als Ehren-Präsident das Wort, um dem gesammten Verein für die ihm zu Theil gewordene Ehre seiner Wahl zu danken; er sprach in beredten, Allen unvergesslichen Worten, der liebenswürdige Hauch seiner Rede drang seinen Hörern tief ins Herz, die in diesem Augenblick gewiss von der Ueberzeugung durchdrungen waren, den rechten Mann an die Ehrenstelle gesetzt zu haben.

Trefflich schlossen sich daran die von Herrn Professor Breslaur dem Vereine in reizender, poetischer Form dargebrachten Wünsche auf die Harmonie und dauernde Einigkeit im Zusammenwirken aller Kollegen zu den vorgesteckten Zielen. Die ernstere Feststimmung hatte damit ihren Höhepunkt erreicht. Denn gleich, nachdem Herr Dr. Bischoff zwei Nummern aus dem „Erotikon" von Adolf Jensen meisterlich gespielt, erwiderte der Vorsitzende Herrn Professor Dr. Kullak in launigen Worten auf den dem Vereine ausgesprochenen Dank, indem er nachwies, dass der Verein eine andere Wahl in keiner Weise habe treffen können, da „Kullak" ja schon durch das „Omen" seines Namens — derselbe bedeute im Wendischen und Litthauischen „Schlag" (Anschlag, Vorschlag, Nachschlag, Doppelschlag), im Persischen heisse Kul oder „Gul" die Rose (der Duft des Vortrages), Kulak im Türkischen bedeute das „Ohr", also hier speciell das feingebildete Ohr des Musikers) — zu einem hervorragenden Pädagogen, Künstler und Musiker bestimmt sei, sich durch die Erfolge seines Wirkens aber wirklich an die Spitze der Kollegenschaft gestellt habe. Mit Jubel nahm die Versammlung den Beweis auf und zahlte auch mit gleicher Münze dem liebenswürdigen und bescheidenen Pianisten, der sich jetzt ans Klavier setzte, um ein Menuetto und eine Stakkato-Etude eigener Komposition unvergleichlich schön zu spielen. — ? Es war Xaver Scharwenka, der hochbegabte Pianist und Komponist, dem unstreitig noch eine grosse Zukunft vorbehalten ist. — Fast wäre die Versammlung darnach wieder ernst gestimmt worden, wenn nicht Herr Dr. Rosenthal, der Arzt des Vereins, in wahrhaft humoristischer Weise des Vereins noch in seinen verschiedenen Stadien der „Kinderkrankheiten" gedacht und dem Vater und der Mutter des Vereins, dem Kuratorium und dem Vorstande ein Lebehoch gebracht hätte. Dass jetzt der richtige Zeitpunkt eingetreten, um den Fest-„Klavierlehrer" vorzutragen, war Allen klar. Darum säumte Herr Werkenthin, der selbst als Schriftsteller par excellence darin fungirte und mit den Herren Professor Breslaur, Dobritzsch und Hennes sich in die Palme der Autorschaft theilte, nicht länger, das „lustige Abendblättlein" mit ergötzlichem Humor vorzulesen. Salve auf Salve ertönte von Beifall und Lachen, bis das Eis als letzter Gang die Hitze kühlte und der Vorsitzende noch einmal zum Schlusse das Wort ergriff, um Allen, die das Fest durch ihre Theilnahme und Unterstützung verherrlicht hatten, wie die Damen Hennes und Türcke, die Herren Dr. Bischoff, Scharwenka, kgl. Hof-Pianoforte-Fabrikant Duysen, der Herausgeber des Fest-„Klavierlehrer", Herr Professor Breslaur und seine Mitarbeiter, auf das herzlichste zu danken. Dem gesammten Feste muss nachgerühmt werden, dass es einen durchaus einheitlichen Charakter trug, dass also der Vorstand einen wohldurchdachten Plan entworfen und durch Hinzuziehung geeigneter Kräfte auch denselben in richtiger Weise zur Ausführung zu bringen gewusst hat. Wir wollen dabei nicht verschweigen, dass Herr Professor

Breslaur, der ja überhaupt der eigentliche „Anstifter" des Musik-Lehrer-Vereins ist und durch vielseitige Thätigkeit im Kreise seiner Vorstandskollegen das Gedeihen des Vereins gefördert hat, auch durch manche besondere Anstrengungen zu dem durchaus gelungenen Feste beigetragen hat, wofür ihm Referent hier an dieser Stelle noch im Namen des Vereins einen besonderen Dank aussprechen zu müssen glaubt.

Den Tanzlustigen waren nur zwei Stunden für den Dienst der Terpsichore gegönnt, aber sie genossen diese Frist mit vollen Zügen unter der Leitung des Kgl. Tänzers Herrn Riebe, und hatten — da der Schluss des Festes definitiv auf spätestens 3 Uhr angesetzt war, — somit immer noch einige Stunden Zeit, um sich durch Schlaf auf den strengen Dienst des folgenden Tages vorzubereiten. Denn ein Musiklehrer muss immer hübsch frisch und munter sein; sonst taugt er am Ende nicht viel und dann hätte er keine Aussicht — in das Jahrbuch des Vereins zu kommen. —n.

Schliesslich sei es uns gestattet, einen Theil des poetischen Toastes, den der zweite Vorsitzende des Vereins, Herr Professor Emil Breslaur, ausgebracht, hierherzusetzen.

. . . . Und Begeistrung fasste Alle,
Und das Werk, es ward vollbracht,
Manches Herz schlug freudig höher,
Manches trübe Auge lacht.

Ach, die Krankheit, öd' und traurig,
Schreckte gar so manches Herz,
Und die Zukunft, kalt und schaurig,
Zeigte Elend, Noth und Schmerz.

Jetzt das Haupt emporgerichtet!
Frisch und fröhlich sei der Sinn!
Freudig unsere Pflicht verrichtet,
Schreckgespenst, Du fliehst dahin.

— — — — —
— — — — — — — —
— — — — — — — —
— — — — — — —

Die Begeisterung für das Schöne
Und der Treue heil'ge Pflicht,
Und die Lieb' und Herzensgüte,
Strahlend, wie der Sonne Licht,

Und die Eintracht und der Friede,
Freude an der Brüder Glück,
Ja nach diesen Himmelsgütern
Lasst uns wenden unsern Blick.

Sie auch wollen wir erringen,
Neid und Zwietracht sei verbannt,
Denn die Eintracht und die Liebe
Sind ein schönes, starkes Band.

Mag's trotz aller Truggewalten
Binden uns in Freud' und Leid,
Fest lasst uns zusammenhalten,
Fest, in Treu und Einigkeit.

Betrachtungen über Beethoven's Sonate pathétique.

Von **Schwarzlose.**

(Fortsetzung.)

Während sich nun die Unterstimme anschickt, eine Begleitung in Viertelnoten zu bringen, lässt die Oberstimme den Ton g in Octavenverdoppelung hören und nicht bloss scharf accentuirt in der zweiten Takthälfte auftretend, sondern dem Werthe nach bis zu drei Vierteln verlängert. Sobald dies zweite g das dritte Viertel erreicht hat, stürzt es, ohne dies Viertel auszuhalten, in der Oberstimme und zwar einstimmig, ohne Begleitung, durch die Töne des Dominantseptimenakkordes hinab bis zum c und lässt hier die Dreiklangstöne c—es—g hören. In demselben Takte tritt in der zweiten Hälfte desselben der Bass wieder bloss mit dem Tone As in den bekannten Oktavenschlägen in Achteln, worauf demselben sogleich wieder die im 17. Takte gehörte Begleitung folgt, über welcher ebenfalls wieder der scharf einschneidende Ton g erscheint. Somit wird der von Takt 17—20 gebildete kleine Zwischensatz streng wiederholt. Sobald der Bass nun das tiefe G ergriffen hat, wird dasselbe mit seiner Oktave ebenso behandelt, wie das C im Anfange des Hauptsatzes in der orgelpunktartigen Unterstimme. Ueber diesen Oktavenschlägen der Unterstimme baut sich nunmehr in der Oberstimme ein dem Hauptsatze ähnliches melodisches Gebilde auf. Es ist jedoch nicht der Leiter in c-moll entlehnt, sondern bringt in aufsteigender Folge die Töne fis—g—c—h, also aus der Leiter der fünften Stufe entnommen. Der Bass setzt seine begonnenen Oktavenpassagen während 14 Takte fort und zwar zuerst mit dem Tone G 4 Takte lang. Im 4. Takte, nachdem die aufsteigende, zweistimmige Tonreihe geendet, ergreift die Oberstimme den Quintsextenakkord g—b—des—es, welcher in As-dur aufgelöst wird, dementsprechend geht auch die Unterstimme von dem Basstone G in As. Dieses As in seinen Oktavenpassagen lässt dann in der Oberstimme einen Gang durch die Töne des—c—g—as, ebenfalls nach oben steigend und den vorhin gehörten Gang nachahmend hören und schliesst mit der Tonwiederholung des—c, des—c ab. Während nun der Bass chromatisch aufsteigt und seine Achtelbewegung fortsetzt, bringt die Oberstimme den verminderten Dreiklang c—es—ges, so dass mit Hinzunahme des Basstones A der verminderte Septimenakkord a—c—es—ges gehört wird, welcher sich in den Dreiklang b—d—f auflöst. Der Bass hält jetzt und zwar 6 Takte lang das B fest.

Wiederum hören wir dann in der Oberstimme das aufwärts steigende Gebilde, diesmal die Töne es—d—a—b mit einer zweiten Stimme versehen, dasselbe trägt zum Schluss ebenfalls eine Tonwiederholung, nämlich es—d, es—d und dann folgen bei fortwährendem Bass mit den Oktavenschlägen auf B viermal die beiden Akkorde c—es, b—d in absteigender Folge, den ersten der beiden Akkorde hervorhebend.

Mit dem vierten Auftreten dieser Akkorde schliesst im 39. Takte der erste grössere Abschnitt überhaupt ab, um von hier ab einem neuen Satze, der von Takt 41 bis 76 reicht, Platz zu machen. Der Uebergang zu diesem zweiten, grösseren Satze bildet eine Tonwiederholung mittelst der Töne a b.

Dieser zweite Satz, Seitensatz, weicht in seiner Bildung wesentlich von dem vorherigen ab, erstlich hält er eine Begleitungsfigur fest, welche jedesmal zu Anfang des Taktes eine ganze Note angiebt und darauf die zu dem jedesmaligen Akkorde gehörenden Akkordtöne in Vierteln nachschlägt. Nur in einigen Takten, in welchen die Modulation zwei Harmonien innerhalb des Taktes fordert, sind statt der ganzen Note zwei halbe zu finden. Die 12 ersten Takte bewegen sich in c-moll, die zwölf folgenden in Des-dur und die letzteren bewegen sich modulatorisch nach Es-dur.

Während der continuirlichen Begleitungsformel tritt die melodieführende Stimme mit einem leicht und locker hingeworfenen Motiv ein, welches bald über- bald unterhalb der Begleitung zu stehen kommt. Je nach 4 Takten wird dies interessante melodische Gebilde durch einen kurzen, mit Pralltrillern verbrämten, absteigenden Gang unterbrochen und bildet sich etwa in der zweiten Hälfte der vorliegenden 36 Takte zu einem eigenen und selbständigen Nachsatze aus, der zuletzt in einem Decrescendo ein wunderschönes Verhallen bis zum Pianissimo darbietet und in der Wiederholung der Tongruppe c—b—b—b endet, um dem neuen Gedanken in Es-dur Platz zu machen. In zwei mal 12 Takten erscheint nun in Es-dur ein Zwischensatz, dessen erste 4 Takte ein akkordisches Gewebe bieten. Die Aussenstimmen halten die Töne Es aus, nur der Bass geht in der zweiten Hälfte eine Sekunde tiefer in Des, die Mittelstimmen bewegen sich in Achtelnoten und bringen die Töne des Es-dur-Dreiklangs. In den darauf folgenden 8 Takten erscheint sodann eine ganze Reihe gebrochener Akkorde, jedoch ohne die Haltetöne in Aussenstimmen. In der Oberstimme findet ein Steigen durch eine ganze Oktave statt und zwar mit chromatischen Tönen vermischt. Dem obersten Ton entspricht stets ein in der Octave tiefer stehender Ton als Verdoppelung desselben. Die begleitenden Akkordfiguren, ebenfalls in Achtelnoten fortschreitend, bieten gleichfalls einen leiterweis abschreitenden Gang, in welchem ebenfalls eine Oktavverdoppelung durchklingt. Im 11 Takte ruht der Bass auf dem Tone As und überlässt der Oberstimme allein die Arpeggirung, ebenso verhält sich der 12 Takt, welcher den Dominantseptimenakkord b—d—f—as entfaltet und die Tonart Es-dur vorbereitet. In derselben tritt nun auch eine strenge Wiederholung der eben gehörten 4 und 8 Takte auf, von denen die letzten 2 Takte insofern eine kleine Abweichung in der Wiederholung bieten, als der erste der Schlusstakte durch ein vorhergegangenes c den Ton bedingt, welches in dem Septimenakkorde as—c—f seine Stellung findet. Die beiden Schlussakkorde liegen sodann eine Oktave höher in der Oberstimme, als beim ersten Auftreten. Es wird hier wiederum in die Tonart Es-dur modulirt, vorbereitet durch die Dominantharmonie b—d—f—as. Der nun folgende neue, also dritte Satz, 8 Takte lang, benutzt wieder die bekannte Begleitungsformel, ganze Note mit nachfolgenden drei Vierteln, welche die jedesmalige Harmonie ergänzen. Darüber schlängelt sich ein in der Höhe beginnendes, nach unten steigendes, flott und frisch dahinrollendes, leiterartiges Gebilde, welches sich in drei sich ähnliche Gruppen zerlegen lässt. Diese in 4 Takten auftretende Passage wird sodann in den darauf folgenden 4 Takten in der Oberstimme strikte wiederholt, die Begleitung, welche eine Oktave tiefer gelegt ist, giebt dieser Wiederholung ein volleres Colorit.

Mit dem Eintritt des neunten Taktes erscheint nun der erste Satz, der Hauptsatz wieder und zwar hier in der Tonart Es. Während die Oberstimme bei jenem ersten Auftreten im Hauptsatze die Leittöne c—e f—g as—h c brachte, sind hier die Leitertöne es—g—as—b—c—d—es in zweimaliger Anwendung, das zweite Mal eine Oktave höher gelegen, zu finden.

Sobald der letzte Ton des Ganges in der Oberstimme mit seinem Begleitungston g erklungen ist, schickt sich der Bass an, stufenweis abwärts zu schreiten, indem er jedoch seine bekannten Oktavenpassagen festhält und gelangt auf diese Weise bis zum tiefen G, ruht dann auf der tieferliegenden Stufe Fis, während einer Vierviertelnote. Soll nun die Wiederholung des ganzen ersten Theiles in c-moll gespielt werden, so wird als Ueber- und Einleitung die Dominantseptimenharmonie mit Fermate angeschlagen, andernfalls, wenn nämlich zum zweiten Theil übergegangen werden soll, so wiederholt der Bass seinen Ton Fis eine Oktave höher und bringt dann den Quintsextenakkord in 2 Octaven tiefer gelegener Form. Bei der Stelle, wo kurz vorher der Bass von Es bis G in die Tiefe stieg, ergriff die Oberstimme, in ganzen Noten auftretend, viermal die Sexte g es, jedesmal in einer hohen und darauf in einer tiefer gelegenen Oktave, in den beiden nachfolgenden Takten dagegen ergreift die Oberstimme die Terz c es, das erste Mal in einer höheren, das zweite Mal in einer tieferen Lage und ergänzt zu dem Bass jedes Mal einen Akkord. Es entsteht beim ersten Auftreten der Dreiklang As c es, im zweiten Falle der Quartsextenakkord G c es. Die nun nach erfolgter Wiederholung des ersten Theiles auftretende Harmonie Fis a—c—d bedingt den Eintritt von g moll. Demselben wird auch entsprochen, indem ein vier Takte langes Grave in g-moll eingeschoben wird, ehe der zweite Theil beginnt. Diese Einleitung ist dem ersten Grave c-moll nachgebildet. Die zwei ersten Takte entsprechen vollständig den beiden Anfangstakten des ersten Grave. Beim dritten Erscheinen des Motivs in dieser Einleitung merkt man jedoch sofort, dass eine Fortführung des Gedankens nicht

stattfinden soll, denn das dritte Motiv ist eine Wiederholung des zweiten und deutet in seiner Endung bereits die Modulation von e-moll an. Dies dritte Motiv giebt statt der letzten, leichten Schluss- oder Endnote eine Viertelnote, der Bass lässt alsdann eine fortgesetzte Syncopirung hören, die während des ganzen folgenden Taktes währt.

Diese Syncopirung benutzt die beiden Akkorde, Tonika und Dominante in e-moll, steigt decrescendo in immer tiefere Lagen bis zum Pianissimo ausklingend und fesselt die Aufmerksamkeit des Hörers ganz wunderbar.

(Schluss folgt.)

Ausstellung von musikpädagogischen Lehr- und Hülfsmitteln.

Ende März eröffnet der Unterzeichnete im Saale und in den Nebenräumen seines Klavier-Lehrer-Seminars, Lenaustr. 25, eine Ausstellung von musikpädagogischen Lehr- und Hülfsmitteln.

Es sind in neuerer Zeit eine Anzahl nützlicher Erfindungen gemacht worden, welche dem Lehrer die beschwerliche Aufgabe, Hand, Arm und Finger des Schülers sachgerecht zu bilden, erleichtern sollen. Bohrer, Spengler und Leon erfanden ihre Hand- und Armleiter, Seeber einen Fingerträger, Gley den Bogenführer für Violinspieler. Zur Veranschaulichung des Taktes und des Rhythmus wurden Metronome mit eigenartigen Vorrichtungen konstruirt, Gley's Taktuhr u. a. gehört zu den gelungensten Erfindungen dieser Art. Zur Verhütung der schlechten Haltung am Klavier, welche nicht nur die Gesundheit beeinträchtigt, sondern auch die Arme in unrichtige Lage bringt, die freie Bewegung derselben beim Spiel sowie das ruhige Weiterlesen der Noten hindert, beschenkte uns Frau Henriette Rumpff mit ihrem Geradhalter.

Andere Erfindungen der neueren Zeit dienen nicht gerade Unterrichtszwecken, werden aber dennoch das Interesse der Musiker erregen, so z. B. das eigenthümlich und praktisch gebauten Notenpulte von Aug. Weber in Zittau, welche Eleganz mit Billigkeit und Dauerhaftigkeit vereinen, das Holz-Lineal von Pignol, mit dem eine ganze Seite Notenlinien auf einmal gezogen werden kann, die überaus sinnreichen Notenblattwender von Trebuch und Rosenzweig, Greiner's Akkordangeber, Dayson's Dämpfer zur Abschwächung des Klaviertones, Meyer's Wandtafel etc. etc. Durch die Vereinigung aller solcher und ähnlicher Erfindungen soll dem Musiker und Musikfreunde Gelegenheit zu einer ruhigen und eingehenden Prüfung derselben geboten werden, nur eine solche wird Klarheit über deren Werth verschaffen.

Grössere Versammlungen, welchen derartiges zur Begutachtung vorgelegt wird, können sich selten einer eingehenden Prüfung unterziehen und oft wird aus diesem Grunde in wenigen Minuten über eine Sache abgeurtheilt, auf deren Erfindung und Vervollkommnung jahrelange Mühe, unendlicher Fleiss verwendet wurde, für welche der Erfinder die schwersten Opfer gebracht hat, auf welche die besten Hoffnungen für Erleichterung bei der mühevollen Arbeit des Unterrichtes gerichtet worden sind.

Ausser den oben erwähnten mechanischen Hülfsmitteln wird aber auch die Ausstellung geistige Förderungsmittel, Lehrbücher, Klavierschulen, Geschichts- und biogr. Werke, geistige älteren, sowie sämmtliche neue Erscheinungen auf diesem Gebiete, ferner alle Ausgaben der Musik-Klassiker, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin etc. und sämmtliche in dieser Zeitschrift besprochenen Bücher und Musikalien vereinen. Es dürfte sich letztere Einrichtung besonderen Beifalls zu erfreuen haben. Da in Musikhandlungen in seltenen Fällen sämmtliche Ausgaben z. B. der Werke Chopin's und Mendelssohn's, welche in neuerer Zeit so vielfach edirt worden sind, zu finden sein dürften, so wird eine Vereinigung die beste Gelegenheit zu genauer Prüfung und Vergleichung bieten, und die Wahl in Bezug auf Preis, Geschmack und Anforderungen gegenüber den verschiedenen Bedürfnissen, erleichtern. Die im „Klavier-Lehrer" besprochenen Werke, welche zur Einsicht und zum Durchspielen bereit liegen, sollen den Lehrern und Lehrerinnen Gelegenheit geben, die hervorragendsten Werke der modernen Musik-Literatur kennen zu lernen. Manches günstig beurtheilte, werthvolle Werk sucht man in den Musikhandlungen vergebens. Der Musikalienhändler kann eben nicht alles Neue auf Lager halten, kann auch nicht das Risiko übernehmen etwas kommen zu lassen, was ihm später als nicht passend zurückgegeben wird. Der Musiker oder Musikfreund hingegen wird sich selten entschliessen, ein neues Werk zu kaufen, ohne geprüft zu haben, ob es auch den Bedürfnissen des Schülers angemessen ist, oder den eigenen Fähigkeiten entspricht. So wird die neue Einrichtung gewiss auch dazu beitragen, den Werken neuerer Komponisten leichter Eingang zu verschaffen, sie wird ihnen und ihren Verleger unbestreitbaren Nutzen gewähren.

Die Ausstellung wird jeden Sonntag von 12–2, das Lesezimmer, in welchem die wissenschaftlichen Werke sowie 17 Musikzeitungen des In- und Auslandes ausliegen, von 11–12 unentgeltlich geöffnet sein.

Emil Breslaur.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 10. März 1886.

In dem Konzert, welches Herr Saint-Saëns am 26. Februar in der Singakademie gab, gelangten die Vorzüge seines Spiels, welches ich schon bei Gelegenheit seines ersten Auftretens charakterisirt habe, noch besser zur Geltung als im Konzerthause. An

der besonderen Art, wie er das italienische Konzert von Bach spielte, mögen sich jene deutschen Bachspieler, welche allerhand Sentimentalitäten tempi rub. und dergl. in den Altmeister hineintragen und ihn durch solches Gewürz für unsere Zeit schmackhafter zu machen glauben, ein Muster nehmen. Seiner Art der Darstellung halber verzeihe ich auch, dass er den letzten Satz des Konzerts, wenigstens für unseren Geschmack, etwas zu schnell nahm. So sehr ich die hohen Vorzüge im Spiel des französischen Meisters, die vollendete Grazie und Eleganz, die Klarheit und gute Auffassung anerkennen muss, so kann ich doch nicht umhin zu bemerken, dass sein Ton nicht jene Fülle besitzt, durch welche sich der Ton Rubinstein's, Heymann's, Scharwenka's etc. auszeichnet. Es haftet ihm etwas Spitzes an, und dass das nicht an dem Bechstein'schen Flügel lag, mag daraus erkannt werden, dass es dasselbe herrliche Instrument war, auf welchem Heymann gespielt hatte. Das zweite Stück des Programms war eine Sonate für Klavier und Violine von G. Fauré, einem Schüler von Saint-Saëns und, wie ich hinzufüge, einem sehr talentvollen Musiker. Zwar zeigt das Werk nicht den klar durchdachten Plan, die schöne Abrundung, welche dem Werke des reifen Künstlers eigen ist, zwar wüthen noch, besonders im ersten Satze, die entfesselten Gewalten einer ungebändigten Harmonie, eines wilden Rhythmus, wer jedoch ein so schönes Scherzo wie das der Sonate schreiben kann, der wird sich noch zum Licht durcharbeiten. Aber selbst in dieser Gestalt werden Spieler ihre Freude an dem Werke haben, da es jedem der beiden Instrumente die möglichst dankbare Aufgabe enthält. Weder erstickt der Gedanke die natürliche Entfaltung der Instrumentalkünste, noch erlangt der virtuose Flitter auf Kosten der Gedanken das Uebergewicht. Der Konzertgeber und Hr. Emil Sauret spielten die Sonate meisterhaft.

Fräulein Ilonka v. Ravasz, eine Schülerin Liszt's, (eine wirkliche, keine von denen, welche sich so nennen, wenn sie den Meister nur einmal aus der Ferne gegrüsst haben), bekundete in dem Konzert, welches sie am 2. März in der Singakademie gab, ein hervorragendes pianistisches Talent. Sie spielte besonders die Liszt'schen Stücke, Szép Ilonka und Mephisto-Walzer mit Kühnheit, hinreissendem Feuer und grosser Virtuosität. Leider misslang der Karneval von Schumann, mit welchem sie das Konzert eröffnete, vollkommen. Weder in technischer noch in geistiger Beziehung vermochte sie die Aufgabe zu bewältigen. Ich will nicht untersuchen, ob die verzeihliche Angst bei einem ersten Auftreten vor einem fremden Publikum, ob die vielleicht nicht recht systematisch betriebene Unterweisung, oder die ihrer Individualität nicht entsprechende Komposition die Schuld daran trug, jedenfalls ist die junge Dame künstlerischen Kinderschuhen noch nicht entwachsen und sollte noch unter strenger gewissenhafter Leitung eine Zeit lang ihren Studien obliegen, dann aber wird sie als Pianistin sehr Bedeutendes zu leisten im Stande sein, zumal sie, besonders in der Durchführung des ersten Parts des sehr interessanten Moszkowski'schen Werkes „Aus aller Herren Länder" bewies, dass sie auch eine recht musikalische Pianistin ist und in die Intentionen des Komponisten wohl einzugehen versteht. Herr Moritz Moszkowski und Frl. Marianne Stresow, die Violinvirtuosin, unterstützten Frl. v. Ravasz. Das echt musikalische Spiel des Frl. Stresow, die geläuterten Intentionen, der warme und beseelte Vortrag im Verein mit ihrem anmuthenden bescheidenen Auftreten, lassen aufrichtig bedauern, dass die Künstlerin sich in neuerer Zeit so selten öffentlich hören lässt. Sie spielte u. a. eine sehr stimmungsvolle Romanze von Ph. Scharwenka, und schien es uns, als ob sie gerade da ihre ganze Seele hineingelegt hätte.

Emil Breslaur.

Am 23 Februar beschlossen die Herren [illegible] und [illegible] den diesjährigen Cyklus der von ihnen veranstalteten Montagskonzerte in würdigster Weise. Aus dem durchweg interessanten Programm sei vor allem ein neues Quintett (C-moll op. 76) von Friedrich Kiel hervorgehoben, welches in jedem einzelnen seiner Sätze von der ungeschwächten Kraft und der technischen Meisterschaft seines Autors den glänzendsten Beweis lieferte.

Schon in weiter Ferne hinter uns liegt die Zeit, wo Kiel, in bescheidenem Verkennen seiner eigenen Kraft, an Beethoven einen Stützpunkt finden zu müssen glaubte, eine lange Reihe von Arbeiten aller Art hat ihn seitdem als eine, durchaus auf eigenen Füssen stehende Künstler-Individualität legitimirt, und in dieser Eigenschaft gebührt ihm auch für seine neueste Gabe unser besonderer Dank. Um die Ausführung des Werkes erwarb sich neben den Konzertgebern und den Herren [illegible] und Schröder unser Hofkapellmeister Radecke als Vertreter des Klavierparts anerkennenswerthes Verdienst. Liess seine Wiedergabe noch etwas zu wünschen übrig, so war es ein im allgemeinen stärkeres Hervortreten seines Instrumentes, wodurch dann auch der, übrigens vortreffliche Duysen'sche Flügel zu grösserer Ehre gelangt wäre, als es unter diesen Umständen der Fall sein konnte.

Ein in Berlin stets gern gesehener und mit allen künstlerischen Ehren empfangener Gast hatte sich diesmal den Unternehmern der Montagskonzerte zugesellt: Der Kammervirtuos Friedrich Grützmacher aus Dresden. Die Vorzüge dieses berühmten Violoncellisten, edler, markiger Ton, klassische Auffassungsweise und tadellose Technik bewährten sich auch diesmal in allen von ihm vorgetragenen Nummern: der Beethoven'schen A-dur Sonate, welche unter seinen und Radecke's Händen zum lebensvollen Gebilde emporblühte, dem Quintett von Boccherini mit obligatem ersten Violoncell, endlich einer, nicht eben gehaltvollen, jedoch anmuthigen und für sein Instrument äusserst dankbaren Romanze von Heinrich Hofmann. Der stürmische Hervorruf des Auditoriums nach der letzteren Nummer veranlasste den Künstler zu einer Zugabe eigener Komposition (ein Scherzo aus einer Sammlung von Konzertstücken für Violoncell „Im Frühling" op. 30 Leipzig bei Breitkopf & Härtel), welche ebenfalls mit reichem Beifall aufgenommen wurde, und in uns lebhaftes Bedauern erweckte, den Künstler nicht in einer grösseren Arbeit als Komponisten näher kennen gelernt zu haben.

Ein ungemein zahlreiches und animirtes Publikum hatte am 3. März die Räume der Singakademie in

Dienstag genommen, um dem Künstlerpaar Gustav und Adelheid Hollaender gelegentlich ihres Konzertes die Sympathien von neuem zu beweisen, die sich beide schon längst in den musikalischen Kreisen erworben haben, und zwar nicht blos durch ihr Talent, sondern auch durch den ernsten Eifer, dasselbe von Jahr zu Jahr zu vervollkommnen. Frau Hollaender bekundete die von ihr neuerdings gemachten Fortschritte in einer Reihe von Liedern, aus welcher ich Tschaikowsky's „Nur wer die Sehnsucht kennt" als besonders werthvoll und zur Entfaltung der vorzüglichen vokalen Eigenschaften der Künstlerin durchaus geeignet, hervorheben möchte. Von ihrem Gatten hörten wir als Eröffnungsnummer des Abends eine Komposition für Geige und Klavier von Gernsheim, die mehr durch flotte, natürliche Behandlungsweise als durch Kühnheit und Originalität der Erfindung wirkte, sodann ein Phantasiestück von Ferd. Hiller Op. 152 eine jener zahlreichen Arbeiten des Altmeisters, welche uns immer wieder mit Hochachtung erfüllen für seine Herrschaft als Tonsetzer und seine Fähigkeit, auf die Individualität des zur Darstellung seiner Gedanken von ihm gewählten Instrumentes einzugehen. Hier wie in den weiteren Violinleistungen des Abends, dem melodiösen, aber an einer gewissen künstlichen Simplicität leidenden Adagio von Raff, einem von südlichem Feuer durchglühten Spanischen Tanz von Moszkowski-Sauret, und einer gehaltvollen, sowie wohlthuend abgerundeten eigenen Arbeit „Am Strande" gab uns Hollaender reichlich Gelegenheit, uns an seinem liebenswürdigen Ton und seiner auf gediegenes Studium begründeten Technik zu erfreuen. Einen Mangel seines Spiels, die überwiegende, den rhythmischen Bau der Komposition nicht selten erschütternde Neigung zum Rubato wird er selbst mit Leichtigkeit beseitigen, wenn er es nicht verschmäht, nach jedesmaligem Einstudiren eines Stückes die unbewusst entstandenen Zeitmaass-Schwankungen durch einmaliges Durchspielen mit dem Metronom zu korrigiren.

Schliesslich sei noch mit Dank der trefflichen Leistungen Moritz Moszkowski's erwähnt, der als Partner im Gernsheim'schen Stücke sowie durch zwei Solostücke seiner Komposition, unterstützt durch einen prachtvollen Bechstein'schen Flügel, das Auditorium zu lautem Beifall hinriss.

W. Langhans.

Freitag den 5. in der Sing-Akademie Konzert von Anna Mehlig unter Mitwirkung von Bertha Mehlig. — Das Interesse, welches jeder Musikfreund in ein Konzert der ausgezeichneten Pianistin Anna M. mitbringt, war noch erhöht durch die Mitwirkung einer jüngeren Schwester derselben. Vereint spielten beide Variationen von St. Saëns über ein Thema von Beethoven und Thema und Variationen von R. Schumann mit vollkommen technischem Gelingen. Dies genügt zwar, um das Werk des französischen Komponisten seinem glänzenden und formell äusserst geschickt gemachten, aber dem gefühlsinnigen Charakter des Beethoven'schen Menuett-Themas wenig entsprechenden Variationen zu hervorragendem Erfolge zu bringen, wie es denn auch geschah, — reicht indess zur vollkommenen Wiedergabe der so tief empfundenen Schumann'schen Melodien und anmuthigen Ton-Arabesken nicht aus. Es ist überhaupt ein Mangel in dem Spiel von Anna Mehlig, welcher sich später in der Wiedergabe von Weber's C-dur Sonate, und den Etuden von Chopin noch fühlbarer machte, dass dasselbe zu auffallend nach der virtuosen Seite hinneigt. Ein rein äusserlicher Beleg dafür ist schon das bei jeder Phrasirung immer wiederkehrende überflüssige Hochschwingen der Arme, eine Manier, die ebenso unnöthig wie unschön ist und aus der Zeit stammt, da die Pianisten sich nicht blos hören sondern auch sehen lassen wollten. Viel mehr aber noch muss Einspruch erhoben werden gegen das häufige rein subjektive Verfügen über die vom Komponisten gegebenen Vortragsnuancen, gegen das Ueberhetzen der Tempi, wodurch Takt, Rhythmus und Klarheit der Passagen, letztere auch noch vielfach beeinträchtigt durch zu häufigen Pedalgebrauch, verloren gehen müssen. Und doch spielt Anna Mehlig mit vielem Geschmack, und überraschend interessante Einzelheiten in der Auffassung, verbunden mit einer vorzüglich entwickelten Technik, stellen sie auf eine hohe Stufe unter den Pianistinnen der Gegenwart. Darf sie daher wohl verlangen, an ihre Leistungen den höchsten künstlerischen Maassstab angelegt zu sehen, so sind wir aber auch in Folge dessen berechtigt, obige Mängel, sine ira et studio hervorzuheben. — Frl. Bertha Mehlig, die Kunst-Novize, von der Schwester in edler und uneigennütziger Weise in die Kunstwelt eingeführt, bekundete als Partnerin in den Stücken für zwei Klaviere wie auch im Vortrag der Bach'schen A-moll Fuge und einer Etude von Henselt anerkennenswerthe Fertigkeit und vielversprechende musikalische Veranlagung.

A. Werkenthin.

Herr Waldemar Bargiel nahm am Montag, den 8. März, auf's neue Gelegenheit, uns im Saale der Singakademie eine Reihe seiner Orchesterkompositionen vorzuführen.

Während seine C-dur-Symphonie dem konzertbesuchenden Publikum bereits bekannt ist, machte dasselbe zum ersten Male die Bekanntschaft mit des Komponisten Ouverture zu „Romeo und Julia" und mit einem „Intermezzo". Bargiel gehört zu den ersten und besten Epigonen der grossen klassischen Musikheroen, insonderheit Beethoven's. Wer den grossen Kunststoff nach seiner doppelten Seite, also technisch und ideell, so vollkommen beherrscht, wenn es ihm verliehen ist, einen edlen, grossen Empfindungsinhalt in klassisch bewährter Güte zum Ausdruck zu bringen, wie es Bargiel thut, der hat wohl ein Anrecht auf wärmste anerkennungsvolle Beachtung seiner Zeitgenossen. Wohnt Bargiel's Symphonie, zumal dem ersten Allegro energico mit seiner imposanten Schönheit und Grossheit der Empfindung eine äusserst überzeugende Kraft inne, so haben doch auch die düster gefärbte Ouverture und das reizvoll-originelle Intermezzo ihre besonderen Vorzüge. Zum entschiedenen Lobe all dieser Tonwerke lässt sich nichts Geeigneteres sagen, als dass sie sämmtlich von Anfang bis zu Ende fesselnd wirken, vornehmlich, weil Bargiel das Geheimniss durchaus künstlerischer Steigerung in hohem Maasse besitzt. Ein Mann wie Bargiel gehört

zu denen, die dafür zeugen müssen, dass die symphonische Form sich nicht überlebt hat, dass sie vielmehr einer stetigen organischen Entwickelung fähig ist. Möge es dem hochgeschätzten Künstler verliehen sein, noch lange Jahre immer eindringlicher durch seine schöne Musik diese Lehre zu verbreiten. Das Publikum spendete allen Bargiel'schen Kompositionen den lebhaftesten Beifall. — Dieser Orchesterabend wurde durch Frl. Jeanne Becker, eine dem Anscheine nach noch sehr jugendliche Pianistin, ebenso angenehm als anmuthig unterstützt. Durch den Vortrag des poesievollen A-moll-Konzertes von Schumann, und kleinerer Kompositionen von Chopin und Schumann verstand es Frl. Becker, das Auditorium zu den ausserordentlichsten Beifallsbezeigungen fortzureissen. Wenn nun auch dass Schumann'sche Konzert nur durch grössere Feuerkraft der Seele voll zur Geltung gebracht werden dürfte, als sie eine so junge Künstlerin besitzen kann, so war der rauschende Beifall doch vollkommen gerechtfertigt, wenn man die hohe Schönheit ihres Anschlages und die geschmackvolle, von innerer Wärme zeugende Phrasirung in Betracht zog.

Alfred Kalischer.

Das Pädagogium für Musik (Dir. W. Handwerg) führte in vier Prüfungen am 28. und 29. Februar cr. in der Aula der Charlottenschule die Leistungen von nicht weniger als 76 Schülern seiner Klavier- (Solo- und Ensemble-), Violin und Gesangsklassen vor. Die zahlreiche Zuhörerschaft nahm die gebotenen, durchgängig achtungswerthen und zum nicht geringen Theile sogar recht hohen Ansprüchen genügenden Vorträge mit lebhafter Theilnahme, beziehungsweise stürmischem Beifall entgegen. Dass die Programme stets Abwechselung boten, war aus der Beharrlichkeit zu ersehen, mit welcher viele Zuhörer ihre Plätze während der ganzen, je fünfstündigen Dauer der beiden Aufführungen festhielten. In genaue Einzelheiten einzugehen, würde den uns für den Bericht gegönnten Raum überschreiten; wir können uns jedoch nicht versagen, einiger besonders hervorragender Leistungen zu gedenken. Zwei junge Mädchen, Frls Darré und Weisse (aus der Klasse des Directors) erregten durch Unisono-Vortrag der Aufforderung zum Tanz und einer Liszt'schen Rhapsodie (mit welcher letzteren sie unvorbereitet für eine ausfallende Pièce eintraten) wahren Enthusiasmus; unter den Kindern glänzte vor allen Elisabeth Keil durch fein empfundene Wiedergabe Beethoven'scher Variationen, von den sämmtlich Vorzügliches bringenden Schülern der Herren Prof. J. Alsleben und K. Mus.-Dir. J. Vogt zeichneten sich durch hohe Virtuosität Frl. A Scholz (G-moll-Konzert v. Mendelssohn) und Hr C. Woltschach (Polonaise E-dur v. Weber-Henselt), durch poesievollen Vortrag eines Impromptus As-dur v. Schubert Frl. M. Henneberg aus. Freudig begrüsst wurde gegen den Schluss hin die schwungvolle Ausführung der Jubelouvertüre von Weber im 8händigen Arrangement von Robert Keller. Der beiden in den Prüfungen gebrauchten Flügel aus der Fabrik des Kgl. Hoflieferanten Herrn Duysen müssen wir ihres schönen und grossen Tones halber noch mit besonderer Anerkennung gedenken.

K. R.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Adolf Gutmann, Schüler Chopin's, erhielt vom Grossherzog von Baden das Ritterkreuz des Zähringer Löwen erster Klasse.

— Das diesjährige Stiftungsfest des Wagner-Vereins fand im Kroll'schen Saale statt. Aufgeführt wurden das Vorspiel zu den Meistersingern und der erste Akt der Walküre. Hervorragendes leisteten Frau Rosa Sucher aus Hamburg, Herr Niemann, Herr Ress und Herr Franz Mannstädt, unter dessen Leitung das Orchester bewunderungswürdige Thaten verrichtete.

— Die Oper: Der Rattenfänger von Hameln von Nessler, welche im hiesigen Opernhause zur Aufführung gelangte, errang einen schönen Achtungserfolg und wird sich voraussichtlich längere Zeit auf dem Repertoire halten, zumal die ansprechenden Lieder und Chöre von fesselndem Reiz sind. Hervorragende dramatische Begabung des Autors bekundet das Werk nicht.

— Saint-Saens' Kompositionen scheinen in der neuen Welt keinen geringeren Anklang zu finden, als bei uns in Europa, wie sich aus dem grossen Erfolg schliessen lässt, welchen der Violoncellist Adolphe Fischer in dem letzten der von Theodor Thomas veranstalteten Abonnement-Konzerte in Brooklyn (New-York) mit dem Violoncello-Konzert des französischen Meisters errang. Dies ebenso brillante wie gediegene Werk wird nunmehr auch den Musikfreunden im fernen und fernsten Westen bekannt werden, indem der genannte Virtuose sich anschickt, unter der Führung Strakosch' eine Konzertreise nach allen bedeutenden Städten der Union zu unternehmen.

— Soeben erschien im Verlag von Alt & Uhrig in Cöln ein Walzer in D-dur von Ferdinand Hiller, ungefähr im Umfang und in der Schwierigkeit von Chopin's As-dur-Walzer op. 34, Nr. 1, rhythmisch und melodisch sehr fein und graziös, bequem spielbar und äusserst wirkungsvoll. Er sei Freunden edler Salonmusik angelegentlichst empfohlen.

— Es ist interessant zu erfahren, dass die grosse Roosevelt'sche Orgel in Garden-City (Amerika) durch Elektrizität mit dem im Thurme befindlichen Glockenspiel in Verbindung steht, so dass der Organist dasselbe durch die Orgeltasten in Thätigkeit setzen kann. Die Blasebälge des Instruments werden von fünf hydraulischen Maschinen bedient. Der Organist ist, indem er einfach die Wasserkraft wirken lässt, Herr des ganzen Instruments, einschliesslich des Glockenspiels. Ungeachtet der grossen Entfernung zwischen den einzelnen Theilen dieser Riesen-Orgel wird der für die Tasten erforderliche Druck nicht grösser sein, als der bei einem Piano übliche. Es werden vier

„vox humana" vorhanden sein — eine auf dem Chor, eine andere im Thurm, eine dritte über der Decke und die vierte in der Kapelle unter dem Chor. Sie werden alle unter der Kontrole des Organisten auf dem Chor stehen. Für die elektrische Thätigkeit der Orgel wird eine kleine Gramme'sche magnetische Maschine geliefert, während für mechanische Effekte, wie z. B. zum Läuten der Glocken u. s. w., komprimirte Luft in einer von Mr. Rosewelt erfundenen geistreichen Art und Weise zur Anwendung kommen wird.

Brüssel. Herr Professor Joachim hat im Konservatoriumssaale unter ganz aussergewöhnlichem Beifall konzertirt. In der Pause wurde er in die Königliche Loge berufen und durch Verleihung des Ritterkreuzes des Leopoldordens ausgezeichnet.

Budapest. Eine neue Operette von Alexius Erkel, „Szekely Katalin" kam im hiesigen Volkstheater mit grösstem Erfolg zur Aufführung.

Elgin (Schottland). Die hiesige Philharmonische Gesellschaft hat vor kurzem einen tüchtigen deutschen Musiker, Herrn J. M. Noa, der sich durch Herausgabe von werthvollen geistlichen Gesängen vortheilhaft bekannt gemacht hat, zu ihrem Dirigenten erwählt. Im zweiten diesjährigen Gesellschaftskonzerte gelangte u. a. Mendelssohns 42. Psalm und Mozarts „Gloria" aus der zwölften Messe zu wohlgelungener Aufführung. Zu dem Psalm hat Herr Noa eine eingehende und sehr interessante Analyse geschrieben, sie ist in kl.-8. gedruckt, umfasst einen Bogen und wird für two pence (20 Pf.) verkauft.

Paris. In dem Konzerte Pasdeloup wurde die „Faust"-Musik von Robert Schumann für Paris zum ersten Male zur Aufführung gebracht, leider gräulich verstümmelt. Herr Pasdeloup hat nicht nur ein gutes Viertheil des Werkes weggelassen und die Reihenfolge der Nummern willkürlich verändert sondern sich sogar nicht entblödet, die Ouvertüre zu kürzen. Auch war der Text mit unglaublicher Dreistigkeit misshandelt worden. So hiess es z. B. für den Schlusschor, „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss" u. s. w. auf Französisch: „O bonheur éternel, o saint mystère!" Der Verfasser dieser Verballhornung, die man in heutiger Zeit für unmöglich gehalten hätte und die an den ärgsten Unfug der ersten Uebersetzer des „Freischütz" und der Mozart'schen Opern erinnert, nennt sich R. Bussine. Aber selbst in dieser kläglichen Gestalt und in einer höchst mittelmässigen Wiedergabe hat das herrliche Werk Robert Schumanns wenigstens in einigen Stücken eines tiefen Eindrucks auf das Publikum des Concert populaire nicht verfehlt.

Prag. Der Gesangverein „Hlahol" beschloss in der Generalversammlung zur Feier seines 20jährigen Bestandes im Mai 1881 ein grosses Sängerfest zu veranstalten und zu demselben alle böhmisch-slavischen Gesangvereine einzuladen. Zugleich wurde bestimmt, vier Preise für 4 Männerchöre ohne Begleitung auszuschreiben und zwar zwei Preise zu je 4 Dukaten und zwei zu je 2 Dukaten in Gold. Die Kompositionen sind bis Ende Mai an den Gesangverein in Prag einzusenden.

Weimar. Die Stahr'sche Musikschule veranstaltete zur Feier ihres 25jährigen Bestehens ein Konzert, in welchem 28 zwei- und vierhändige Klavierstücke zur Aufführung kamen.

Wiesbaden. H. Becker's Akademische Musikschule brachte am 3. Februar im Saalbau Lendle Abt's Aschenbrödel, Fields As-dur-Konzert (I. Satz), Mozarts D moll-Konzert (I. Satz) und Beethovens C-dur-Konzert zur Aufführung. Der Rheinische Kurier spricht sich sehr günstig über die Ausführung aus.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Etüden.

Jean Vogt: 12 Oktaven-Etüden, mit Berücksichtigung der gleichmässigen Ausbildung beider Hände, op. 145. Berlin, Carl Simon.

C. Arnold: Oktaven-Etüde. Christiania. C. Warmuth.

Für 2 Pianoforte:

C. M. v. Weber: Polacca brillante, op. 72, bearbeitet von Sarah Heinze.

Anregung und Unterhaltung.

Etwas aus der zum 4. März herausgegebenen Fest-Nummer des „Klavier-Lehrer"*)

Als der Verein in's **Leben** trat, (**Er, es** war grade kein **lauer** Wind, der draussen durch die Strassen fegte, damals am 19. Februar 1879) war die ganze Versammlung mus**ikalischer** Leute, welche sich in der Aula des Friedrichstädtischen Gymnasiums zusammengefunden hatte, darüber einig, dass ein Ehren-Präsident gewählt werden müsste. Flüsternd ging es von Mund zu Mund in der andachtsvollen **Schaar: wen kann** man mit dieser Würde betrauen? Wenn wir schon zum Schriftführer einen hohen Würdenträger, einen **Bischoff** haben, um wie viel höher muss da ein Ehrenpräsident stehen! „Muss ein **Bischoff** nicht in ihm seinen Meister erblicken?" Da wurde ein Name genannt, erst ganz leise, dann immer lauter, und freudige Ueberraschung malte sich auf allen Gesichtern! „**Wer kennt ihn** nicht", hiess es, den trefflichen Meister? Ist er nicht berühmt ebenso in den reichen und fruchtbaren Gefilden des **Hennegaus** wie in der strategisch so wichtigen **Dobrüdscha**? Pilgern nicht Schüler zu

---

*) Einige Exemplare dieser humoristischen Festschrift sind noch übrig und für je 20 Pf., die in Briefmarken eingesandt werden können, durch die Buchdruckerei des „K.-L.", Rosenthal & Co., Johannisstrasse 20, zu beziehen.

ihm von jenseits des atlantischen Oceans, und werden seine Kompositionen nicht geübt und gespielt in allen Zonen des Erdballs, wo nur überhaupt „ein sanfter Flügel weilt“?! Ihn, ihn lasst uns wählen! Und so wurde **Theodor Kullak** Ehrenpräsident des Vereins d er Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

A. W.

* * *

Eine Perle nenn' ich mein,
„Einen Bohrer“, hold und fein!
So die Hand geleitet, ich mein's ehrlich,
Liszt zu spielen, ist nicht mehr beschwerlich.
Einen Bohrer nenn' ich mein,
Einen Bohrer, hold und fein.

Eine Perle nenn' ich mein,
„Fingerringe“, hold und fein!
Seeber's Ringe, ja es wär' vermessen,
Wollt' ich Euch, mein bester Schatz, vergessen.
Fingerringe nenn' ich mein,
Fingerringe, hold und fein.

Eine Perle nenn' ich mein,
„Gradehalter“, hold und fein!
Dieses Kleinod lieb' ich über Alles,
Halte fest Dich, selbst beim grössten Dalles.
Gradehalter nenn' ich mein,
Gradehalter, hold und fein.

Eine Perle nenn' ich mein,
„Eine Taktuhr“, hold und fein!
Hei, nun brauch' ich mich nicht mehr zu quälen,
Heil'ger Gley mit dem verzwickten Zählen.
Eine Taktuhr nenn' ich mein,
Eine Taktuhr, hold und fein.

R. D.

* * *

Räthsel von E. B.
(Die Auflösungen sind Namen von Vereinsmitgliedern.)

I.

Hörst Du die zweite in stiller Nacht,
Dann bist Du um den Schlaf gebracht.
Hast Du ein Herz für Andrer Leiden,
Dann musst Du Dich gar schnell bekleiden.
Und säume nicht, sei schnell bereit,
Zu thun, was Dir die erst' gebeut.
Dann kannst Du manches Unglück wenden,
Und mancher Blick wird Dank Dir spenden.

* * *

II.

Die Vögel in den Bäumen,
Sie sangen ihr Abendlied,
Nun will ich sinnen und träumen
Die erste im Gemüth.

Versteckt im grünen Walde
In goldner Abendgluth
Die zweite still und traulich
Tief unten im Thale ruht.

Und all die holden Bilder,
Von Poesie durchglüht,
Sie ruhn in voller Schöne
Dem Ganzen im Gemüth.

Bald treten sie zu Tage
Und werden zum Gedicht
Und ringen sich in Tönen
Hinauf zum Sonnenlicht.

E. B.

Anzeigen.

Auflösungen der Räthsel.

I. Löschhorn. II. Ru(Rub)dorf.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 12.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisch), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 7. **Berlin, 1. April 1880.** **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M.*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M.*

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Theodor Kullak.

Gedenkblatt zum 1. April 1880.

Von **Dr. Hans Bischoff.**

Die „Neue Akademie der Tonkunst" feiert heut ihr fünfundzwanzigjähriges Jubiläum. Noch niemals ist es einem Privatinstitut gelungen, der allgemeinen Musikpflege gegenüber eine ähnlich einflussreiche Stellung zu gewinnen, sich einen Ruf zu erwerben, der gleich dem der „Neuen Akademie der Tonkunst" weit über die Grenzen unseres Vaterlandes hinausgeht. Gross ist die Zahl der unter Kullak's Leitung herangebildeten Künstler, die, indem sie die Augen der kunstliebenden Welt auf sich ziehen, den Namen unseres verehrten Jubilars, des Altmeisters der Pianisten und Musikpädagogen, in alle Welt tragen. Nicht zu zählen sind die hervorragend tüchtigen Lehrkräfte, die in der „Neuen Akademie der Tonkunst" den Grund zu einem soliden Wissen und Können gelegt haben. Die Jahresberichte der Anstalt nennen eine stattliche Reihe erster Capacitäten, die ihr im Laufe eines Vierteljahrhunderts ihre Lehrthätigkeit gewidmet haben. Fürwahr, es gehört ein unvergleichliches organisatorisches Talent dazu, um einen so ehrfurchterweckenden Bau zu gründen, eine so bedeutende Schöpfung zu immer grösserer Ausdehnung und Vollkommenheit gelangen zu lassen. Ueber tausend Schüler zählt das Institut und noch immer ist es im Wachsen begriffen.

Am heutigen Tage, dem die Leser dieses Blattes gewiss ihre freudige Theilnahme schenken, ist es mir eine liebe Pflicht, ihnen in kurzgefasster Skizze ein Bild des denkwürdigen Mannes zu entwerfen, der sich um die Musikpflege so seltene Verdienste erworben hat. Und nicht zum wenigsten ist es das Vielseitige in Kullak's ganzer Thätigkeit, was uns zur Bewunderung zwingt, die ungemeine geistige Elasticität, welche ihm ermöglichte, grosse Erfolge auf verschiedenen Kunstgebieten zu erringen, deren jedes eine volle Manneskraft für sich zu beanspruchen scheint.

Theodor Kullak wurde in Krotoschin am 12. September 1818 geboren. Den ersten Unterricht erhielt er von seinem Vater; später leitete Albert Agthe in Posen seine musikalische Erziehung. Bereits in seinem elften Jahre liess er sich in einem Hofkonzert in Berlin hören. 1837 bezog er die hiesige Universität. Bald wurde er ein beliebter Lehrer in angesehenen Häusern. 1842 ging er nach Wien, wo er Czerny's Unterricht genoss. Komposition studirte er unter Dehn's und Sechter's Leitung. Nach einer Konzerttour in Oesterreich kehrte er 1843 nach Berlin zurück und übernahm den Klavierunterricht bei Hofe, auch wurde er 1846 zum Hofpianisten ernannt.

Von 1850—55 leitete er gemeinschaftlich mit Julius Stern und A. B. Marx ein Konservatorium, und gründete darauf am 1 April

1855 die „Neue Akademie der Tonkunst". Den Titel als Kgl. Professor der Musik erhielt er 1860.

Es ist im höchsten Grade zu bedauern, dass ein Mann von so seltener pianistischer Begabung, von einer so ausgesprochenen Individualität der Auffassung sich früh von der Oeffentlichkeit zurückgezogen hat. Grade die vollendete geistige Durchdringung des Stoffes ist ein derart hervortretender Charakterzug in Kullak's Spiel, dass er in jenen Zeiten wo die Virtuosität noch als Selbstzweck Lorbeern zu ernten vermochte, ein erwünschtes Gegengewicht hätte bilden müssen. Dabei ist seine Technik durch ihre absolute Präcision, durch unübertreffliche Genauigkeit jeder Gelenkbewegung unter seinen Schülern berühmt. Ich entsinne mich nicht, jemals rundere Triller, elastischere Oktaven, glattere Skalen gehört zu haben. Doch habe ich stets die geistvolle Art, Beethoven und Chopin zu interpretiren, in Kullak's Unterricht am höchsten geschätzt. Die instruktive Ausgabe von Chopin's Werken, an der er jetzt arbeitet, liefert uns in den bereits vorliegenden Heften den Beweis, wie innig er sich in diese genialen Tondichtungen hineingelebt hat.

Ich versuchte darauf, ein genaueres Bild von Kullak's Unterrichtsweise zu geben. Die eigenthümliche Richtung und Befähigung eines Künstlers lässt sich wohl begrifflich darstellen, die des Lehrers kaum. Denn der Einfluss des Letzteren beruht immer auf der vollen und ganzen Persönlichkeit — und diese muss man selbst kennen, um sie zu würdigen. Thatsache ist, dass Kullak gerade als Lehrer des Klavierspiels schwerlich einen Rivalen hat und, trotzdem er ein nach jeder Richtung enorm fruchtbares Leben hinter sich hat, noch heut in einer unverwüstlichen Frische wirkt. Hoffen wir, dass er noch viele Jahre seinen Schülern erhalten bleibe.

Den Komponisten Kullak verehren wir als Schöpfer einer originellen Salonliteratur, die sich mit den Erzeugnissen von Chopin's Muse — abgesehen von der sonstigen Verschiedenheit der beiden Künstler — in der echt klaviermässigen Eleganz berührt. Auch die edle Salonmusik ist ein integrirender Theil des Kunstganzen; wir schenken ihr unsere Liebe so gut als dem anmuthigen Genrebild, der pointirten Federzeichnung. Ich halte es nicht sowohl für eine Einseitigkeit in Kullak's kompositorischem Talent als vielmehr für persönliche Neigung, wenn er sich der Pflege kleinerer Formen mit Vorliebe zuwandte. Seinen Beruf für den grossen Styl beweisen die Kammermusikwerke und das Klavierkonzert.

In seiner Sonate für Piano Op. 7 in Fmoll sowie in der Symphonie de Piano Op. 27 redet er überall die geistvolle Sprache des selbstständig erfindenden, originell kombinirenden Musikers. Sein Trio Op. 77 fesselt durch schwungvolle Arbeit und schöne Klangwirkungen in hohem Grade. Die Spieler finden an ihm eine sehr dankbare Aufgabe. Das Klavierkonzert enthält Momente von hohem poetischen Werth. Das Streben nach duftigem Wohllaut, der Reiz der Themen, das interessant angelegte Passagenwesen macht dieses Werk zu einem ausserordentlich schätzbaren Zuwachs unserer Literatur.

Echt klaviermässiges Denken und Empfinden ist der Boden, auf dem Kullak's Kompositionstalent seine liebenswürdigsten Blüthen entfaltete. Die elegante Grazie seiner Melodien lebt durchaus in jener Atmosphäre, welche den Darstellungsmitteln unseres Instruments freie Entwicklung gestattet. Fein und zierlich weben die in anmuthiger Subtilität ausgearbeiteten Passagen ihre Arabesken um anziehende Genrestücke. Statt der dämonischen Gewalt, welche als untrennbares Attribut von Liszt's Künstlerpersönlichkeit Spieler und Hörer seiner Werke in bacchantischem Taumel fortreisst, fesselt uns Kullak's Eigenart durch gebildeten Geschmack, poetischen Hauch, vor allem durch originelle Erfassung desjenigen, was die specifische Klavierschönheit bedingt. Ueberall interessirt die gewählte Ausdrucksweise, die feinsinnige Art des hochgebildeten Künstlers.

In kleinen Formen kommt Kullak's Styl zur liebenswürdigsten Entfaltung. Der klare Strophenbau des Liedes giebt den Grundriss seiner meisten Werke ab. Am glänzendsten zeigt sich der Reichthum seiner Erfindung, wenn es der Kunst der feinen Malerei im engen Rahmen gilt. Selbst ein unscheinbares Motiv weiss er durch eine frappante, geistreiche Wendung weit über das Niveau des Landläufigen zu erheben.

Seine Salonschöpfungen enthalten Momente der reizendsten Lyrik. Den poetisch empfundenen, mit sinnigstem Wohllaut gesättigten Notturno's reihen sich Stimmungsbilder von glücklicher Charakteristik an, die zum Theil in das Gebiet der Programmmusik streifen. Anmuthig ist der idyllische Grundton getroffen in den Pastorale's Op. 75, von denen mir Solitude und Melancholie besonders sympathisch sind. Von träumerischer Schönheit sind die Stücke aus Scheherazade. Die anziehende Vereinigung von Ausdruck und Eleganz in den beiden Stücken Op. 93, Violen, hat etwas ungemein fesselndes. Auch die Solostücke Op. 104, worunter die allbekannte „Frühlingsnacht", erfreuen sich der vollen Liebe der Klavierspieler. Als Muster der Stimmungsmusik können die Jägerlieder, im Freien zu singen, und die Soldatenlieder nicht unerwähnt bleiben. Aus Op. 39 Rayons et ombres ist mir die Serenade besonders lieb mit ihrem meisterhaften Kolorit. Der Anlage nach ist sie der poetischen Serenade aus „A

Naples" Op. 20 verwandt, welche Sammlung allen feinsinnigen Spielern als Perle der guten Salonmusik empfohlen werden muss. Gedenken wir noch der anmuthigen Barcarolen, unter denen vielleicht die St. Goar benannte durch ihre ernste Lyrik den Vorzug verdient.

Zwar kann es in einer kurzen Skizze nicht meine Aufgabe sein, Alles aufzuzählen und zu charakterisiren, was Kullak geschrieben hat. Wohl aber muss ich auf eine an musikalisch-dramatischen Schönheiten so reiche Arbeit aufmerksam machen, wie „les Danaïdes" Op. 28, ferner auf die grosse Ballade „Lenore".

In der Programmmusik bewegt sich Kullak überhaupt gern. Wer kennt nicht die in glücklicher Rhythmik gezeichneten Märchenbilder wie Rothkäppchen, oder Charakterstücke wie die Gazelle, la Coquette u. s. w.? Wer liebt nicht das „Kinderleben" als die künstlerische Verklärung reizender Naivität?

Auch die Tanzliteratur verdankt Kullak werthvolle Gaben. Das Streben nach Vergeistigung der ursprünglich einem äusserlichen Zwecke gewidmeten Form spricht aus seinen Walzern und Polonaisen. Unter letzteren ist die in A moll Op. 101 als ein wahres Kabinetstück besonders zu nennen. Feuriges Leben sprudelt in den Boleros. Echter Humor beseelt die Scherzos. Prächtig erfunden ist namentlich das Scherzo Op. 96.

Die Gattung der Paraphrase pflegte Kullak mit besonderem Glück. Der Gedanke, das doppelte Prinzip des Vokalen und Instrumentalen einem Künstler zu übertragen, hatte etwas so mächtig anregendes, dass die Liedertranscription beinahe einer ganzen Periode der musikalischen Produktion den Stempel aufdrückte. Kullak gilt als Schöpfer dieses Genres. Die Kräfte musikalischer Erfindung und textgetreuer Charakteristik standen ihm in gleich hohem Grade zu Gebote. Die „Lieder aus alter Zeit", Uebertragungen von Mozart's Liedern, deutsche Weisen, Album espagnol, Melodies hongroises sind mustergiltige Arbeiten.

Die Konzertparaphrasen über Opernthemen stehen dem heutigen Kunstbewusstsein ferner. Wir befinden uns in einer Reaktion gegen das Ueberhandnehmen der blossen Virtuosität. Folgerecht ist auch das Interesse an dieser mehr dem äusseren Glanz dienenden Kompositionsgattung im Erlöschen.

Beurtheilen wir jedoch solche Werke vom Standpunkte ihrer Zeit aus, so müssen wir die Kullak'schen Paraphrasen zu denjenigen zählen, welche am meisten Anspruch auf Beachtung haben. Dem feinen Geschmack der Thalberg'schen Schule fügen sie eine weit reichere Zahl musikalischer Einzelschönheiten hinzu.

Es leuchtet ein, dass eine so eminente Lehrkraft wie Kullak sich theoretisch wie produktiv um die Etüdenliteratur verdient machen musste. Theils bot er vortreffliche Zusammenstellungen von technischen Uebungen, z. B. Materialien, Studien und Rathschläge, die hochbedeutende Schule des Oktavenspiels, eine pädagogische Leistung ersten Ranges. Theils schrieb er eine Reihe von Charakteretüden, deren elegante Konzertwirkung ebenso erfreut, als die originell erfundenen Details des Technischen. Am höchsten aber ist das Bestreben zu schätzen, auch diese Form ähnlich wie die Tanzweisen mit poetischem Gehalt zu erfüllen. Mehrere der hier zu nennenden Werke sind in der dankbaren Form angelegt, dass sie das Thema erst einfach darbieten, ehe es mit Rücksicht auf ein bestimmtes technisches Gebiet umschrieben wird, so Perles d'écume, Libella, Etincelles, Psyche.

Ich hoffe, die Leser dieses Blattes werden es mir danken, dass ich ihre Aufmerksamkeit gerade auf die Vielseitigkeit des hochbedeutenden Künstlers gerichtet habe, dessen Jubiläum wir Alle heut feiern helfen, dem Viele unter den jüngeren Pianisten für den besten Theil ihrer Erfolge ewig verpflichtet sind. Dasjenige, was mir persönlich stets am meisten Ehrfurcht vor Kullak's Gesammtleistung eingeflösst hat, ist die Energie, mit der er trotz der absorbirenden Beschäftigung als Direktor eines Instituts vom allerersten Range der weitgehendsten künstlerischen Thätigkeit gerecht zu werden vermochte: die rastlose Arbeitskraft, die hoffentlich noch auf lange Jahre hinaus der Gegenstand unserer Bewunderung bleiben wird.

Wegen Ueberfülle an Stoff musste der Schluss des Artikels „Betrachtungen über Beethoven's Sonate pathétique" für die nächste Nummer zurückbleiben. Die Redaktion.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 26. März 1880.

In einem Saison-Stadium wie das gegenwärtige, in welchem die sonst noch so kräftigen musikalischen Anziehungsmittel an der Blasirtheit des Publikums wirkungslos abprallen, hat eine Kombination wie die des ersten österreichischen Damen-Quartetts noch immer eine verhältnissmässig günstige Aussicht des Gelingens, und wirklich war der Saal der Singakademie beim Debut der vier Damen Fanny, Marie, Amalie Tschampa und Marianne Geitowitsch am

9. März von einer nicht nur zahlreichen, sondern auch empfänglich gestimmten Zuhörerschaft erfüllt. Zum Theil rechtfertigten die genannten Sängerinnen das ihnen entgegengebrachte Vertrauen durch flotte Vortragsweise, stimmliche Mittel und korrekte Ausführung, und wussten sogar einige Male z. B. mit einem ungemein reizvollen Morley'schen Madrigal stürmischen Beifall hervorzurufen. Neben dem Guten und Ursprünglichen aber musste man so manches Mittelmässige und Schwunglose in den Kauf nehmen, so dass der künstlerische Gesammtgewinn dieses Abends nicht als ein erheblicher bezeichnet werden kann, und wir uns bedenken müssen, einem ferneren Auftreten der Gesellschaft ein günstiges Prognostikon zu stellen.

Unglücklicherweise hatten sich die Damen zur instrumentalen Mitwirkung einen Partner gewählt, dessen künstlerisch bis zur Vollendung abgerundete Leistungen das Dilettantenhafte ihrer eigenen noch mehr empfinden liessen: den Violinisten Fritz Struss, der hinreissend schöne, unter allen dynamischen Verhältnissen stets edle Ton, die glänzende und doch nie vordringliche Technik, endlich der klassisch gebildete Geschmack dieses Virtuosen im besten Sinne des Wortes, Eigenschaften, die ihm von der Kritik häufig genug und einstimmig zugesprochen sind, verfehlten auch diesmal nicht ihre Wirkung auf das Auditorium, weder im Adagio des 9. Konzerts von Spohr, noch in zwei Stücken eigener Komposition: Elegie und Impromptu, in denen sich ein Erfindungs- und Gestaltungstalent von nicht gewöhnlichem Kaliber bekundete, und die mit ihrer Klangschönheit, Abrundung, namentlich ihrer echten Violinmässigkeit ein Dutzend der bekannten, klassisch sich gebärdenden, aber unpraktikabeln Violinkompositionen aufwiegen.

Im auffallenden Widerspruch mit den Klagen über ein Zuviel der musikalischen Genüsse zeigte die Singakademie am 13. d. M. eine so belebte Physiognomie, dass man sich in einen der glänzendsten Konzerte zur Zeit der Saisoneröffnung zurückversetzt glauben konnte. Dabei galt es, und dies gereicht dem Berliner Publikum zur besondern Ehre, dem Erstlingswerk eines noch unbekannten Komponisten, der „Ariadne“ von **Paul Kuczynski**, ein Werk, von welchem schon die langen, anstrengenden Vorbereitungen verrathen hatten, dass es keine geringen Ansprüche an die Aufmerksamkeit der Zuhörer machen werde. Doch wie schon erwähnt, schien an diesem Abend der Bann der Uebersättigung völlig aufgehoben: die Theilnahme der Zuhörer war im ganzen Verlaufe des Konzerts eine ungeschwächte und der Beifall steigerte sich von Nummer zu Nummer, und, sagen wir es gleich, dieser Beifall war ein durchaus verdienter, denn die Musik Kuczynski's zeugt in jedem Takte ebensowohl von gründlichem kontrapunktischem Studium und demgemäss vollständiger Beherrschung des Formenwesens, wie von einer reichen Erfindungskraft und geistvollem Kombinationsvermögen. Namentlich weiss er die Orchesterfarben vortrefflich zu mischen, und wenn man hier, wie auch gelegentlich im melodischen Theil der Arbeit den Anhänger Richard Wagner's erkennt, so gereicht dies dem Autor eher zum Lobe als zum Tadel, wie mir überhaupt ein principielles Abweisen des Wagnerischen Einflusses bei einem Komponisten der jüngeren Generation für naturwidrig und folglich für kunstfeindlich erklären müssen. Nur in einem Punkte folgt Kuczynski seinem grossen Vorbilde nicht: die den zeitgenössischen Ohren oft so beschwerliche Breite der Anlage in Wagner's Tonwerken ist in der Ariadne durchweg vermieden, weder in den Gesangsnummern noch in den Instrumental Vor- und Zwischenspielen vermisst man auch nur einen Augenblick die richtige Proportion. Einen Theil dieses grossen Verdienstes wird der Komponist gern dem Dichter überlassen, Hans Herrig, welcher den Stoff nach Herder mit poetischem Geschick und feinfühligem Verständniss für das Bedürfniss des Musikers bearbeitet hat, immerhin aber bleibt es eine ausserordentliche Erscheinung, dass ein schaffender Tonkünstler in einer Erstlingsarbeit von der Bedeutung eines Oratoriums in so erfreulicher Weise Maass zu halten weiss, wie es Kuczynski in diesem Falle gethan.

Alle diese Aktiva repräsentiren einen künstlerischen Werth, neben welchem die Passiva — wohin z. B. vereinzelte Fälle mangelhafter Sangbarkeit der Chorstimmen und der nicht hinreichend brillante Abschluss des Ganzen zu rechnen sind — kaum ins Gewicht fallen. Ueberdies hat der glückliche Debütant sein Guthaben bei der Kritik noch dadurch wesentlich vergrössert, dass er ihr seine Arbeit unter den denkbar günstigsten äusseren Umständen vorzuführen verstanden hat. Ein für diese Gelegenheit versammelter zahlreicher Chor hatte sich so gut wie die bedeutend verstärkte neue Berliner Symphoniekapelle unter Franz Mannstaedt's meisterhafter Leitung einen Grad von Sicherheit erworben, um mit den besten unserer ständigen choralen und orchestralen Vereinigungen den Vergleich auszuhalten. Dagegen dürften diese letzteren nur in den seltensten Fällen eine Solisten-Phalanx aufzuweisen haben, wie sie der „Ariadne“ zu Gebote stand. Ueber die Leistungen der sie bildenden Künstler brauche ich kein Wort zu verlieren, wenn ich ihre Namen genannt habe: Frau Rosa Sucher aus Hamburg (Ariadne), Herr von Witt aus Schwerin (Bacchus), Herr Goetze aus Dresden (Theseus), Frl. Leuckow (Ino) und Herr Adolph Schultze (Kalchas). W. Langhans.

Drei Pianisten-Konzerte in der Sing-Akademie: Sonntag den 14. März **Ludwig Hirschberg**, Dienstag den 16. März **S. Herzog**, Mittwoch den 17. März **Joseph Wieniawski**.

Dem Meister, welcher den Reigen beschloss, seien die ersten Worte gewidmet. Joseph Wieniawski, der im Jahre 1856 im Verein mit seinem Bruder, dem Geiger, zum ersten Male sich in Berlin hören liess, ist zwar nicht direkt aus Liszt's Schule hervorgegangen, steht ihr jedoch in Ansehung der Art, wie er das Klavier behandelt, in dem, was er spielt und komponirt, sehr nahe. Sein Spiel machte damals keinen nachhaltigen Eindruck. Sei es, dass ihn die rivalisirende Geige des Bruders in Schatten stellte, sei es, dass noch zu sehr Sturm und Drang in den Fingern des 21jährigen Jünglings wetterte, wogegen sich das Berliner Publikum damals und ja auch heut

sich stets abwehrend verhalten hat, er fand wenig Beachtung. Es ging sogar so weit, dass, wenn der Künstlername Wieniawski genannt wurde, man nur denjenigen Träger desselben verstanden und geschätzt wissen wollte, der den Bogen führte. Dass man damit eine grosse Ungerechtigkeit beging, hat der Abend des 17 März bewiesen, und wie der wahrhaft gemeinte ausserordentliche Beifall des anwesenden Publikums es gethan, so sollen auch unsere Worte dazu beitragen, dieses Unrecht wieder gut zu machen. Der Joseph Wieniawski von heute ist ein ganz bedeutender Künstler. Seine Technik ist ausgezeichnet und befähigt ihn, alle Schwierigkeiten mit gleicher Leichtigkeit zu überwinden, sein Anschlag ist ebenso perlend im piano wie markig und massvoll in der Kraft. Er versteht, wie nur Wenige, die grosse Kunst, auf dem Klavier zu singen. Mehr aber noch als alles das, was ja in höherem oder geringerem Masse manchem andern Virtuosen auch zu Gebote steht, hat uns seine innige und keusche Weise, Beethoven zu spielen, überrascht und erbaut, und wir glauben nicht zu viel zu sagen, wenn wir ihn nach dem Vortrage der Etüde und des Scherzo's von Chopin einen der besten Chopinspieler nennen, dem wir je begegnet. — Der grosse Pianist W., welchem wir so gern und aufrichtig unsere Huldigungen dargebracht haben, verzeihe uns, wenn wir ein Gleiches nicht dem Komponisten thun können, und aus seinem Manuskript „Auf dem Ozean“ nur den Beweis entnommen haben, dass auch da oben, nicht blos auf dem Festlande, Richard Wagner und sein Lohengrin die Gemüther beherrscht.

Von dem Pianisten S. Herzog hörten wir am Abend vorher Beethoven's Sonate quasi una fantasia, es-dur, und neben kleineren Stücken von Chopin und Schumann auch einige seiner eigenen Kompositionen. Die Technik des Künstlers verdient vieles Lob und besonders hervorzuheben ist die Klarheit seines Vortrags, welche aus dem Bestreben hervorgeht, sich von aller Uebertreibung der tempi fernzuhalten und jeden Ton und Rhythmus auf's deutlichste zu Gehör zu bringen. Herrn H.'s Anschlag ist klangvoll, indessen noch zu farblos, und seine Manier, Schumann zu spielen, konnte nicht in uns die Ueberzeugung erwecken, dass ihm die tiefsinnige und sinnige Gemüthswelt dieses Romantikers aufgegangen wäre. Besser gelang die Fantasie-Sonate Beethoven's, obschon auch hier die an einigen Stellen in freien Kadenzen sich bewegenden Monologe des Klavikers nur allein mit erklärender Deutlichkeit ausgeführt wurden. In einigen Klavierkompositionen, vornehmlich aber in einer Elegie für Violoncell, von Herrn Grünfeld mit charakteristischem und schönem Ton vorgetragen, bekundete sich ein sehr hübsches Kompositionstalent des Konzertgebers.

Herr Ludwig Hirschberg ist in den musikalischen Kreisen Berlin's in Folge seiner früheren Thätigkeit als Begleiter im Stern'schen Gesangverein nicht mehr unbekannt. Sein Bestreben nun, die höhere Staffel des Solospielers zu erklimmen und sich auf derselben Beachtung zu erringen, ist jedenfalls anerkennenswerth, wenn auch ein volles Gelingen desselben nach dem Konzert vom Sonntag den 14. März noch nicht konstatirt werden kann. Herrn H.'s Technik ist nach soliden Principien gebildet, sein Anschlag nicht reizlos, der Gebrauch der Pedale in den meisten Fällen vorsichtig und gewandt, kurz Alles kennzeichnet die gute Schule. Diese Eigenschaften wurden indess bei dem Vortrage der Beethoven'schen Sonate charactéristique fast sämmtlich in Frage gestellt, und zwar durch das unleidliche tempo rubato in den beiden ersten und das übertriebene rasche tempo im letzten Satz. Man hört wohl, Herr H. fühlt, was er spielt, wie aber der Beethoven dieser Periode für Alles, was seine Seele bewegte in Freude und Schmerz, doch noch Ausdruck zu finden wusste in der festgefügten und geordneten Form der Sonate, so soll auch der Interpret einer solchen sich davor hüten, die Schranken, welche ihm Tempo, Takt und Rhythmus setzen, in subjektiver Neuschaffung oder Gefühlsüberschwenglichkeit umzustürzen. Besser gelang dem Konzertgeber der Vortrag dreier Stücke von Schumann, Kiel und Raff. Den Beifall, welchen das zahlreich versammelte Publikum reichlich spendete, nehme der junge Künstler in richtiger Selbstschätzung als Aufmunterung zu ferneren rüstigem Anstreben.

Die Leistungen der Mitwirkenden in den 3 Konzerten, Frau Adelheid Hollaender, Frl. Elisabeth Scharwenka und Herr Konzertmeister Wirth, sind in diesen Blättern schon so oft eingehend gewürdigt worden, dass es hier, zumal uns der Raum so knapp zugemessen ist, genügen möge, ihre Namen zu nennen.

Albert Werkenthin.

Herr Paul Seiffert, der mit seinem A capella-Gesangvereine Donnerstag, den 11. März, sein zweites Saison-Konzert in der Singakademie gab, legte auch dadurch einen sehr erfreulichen Beweis von der Leistungsfähigkeit seines Chores und damit von seiner spezifischen Begabung für ein derartiges Dirigententhum ab. Auch die Gaben des Chorgesangabends waren sehr sinnig zusammengestellt. Das Wehmuthsvolle, Friedensbedürftige konnte beinahe als gemeinsames poetisches Band all dieser chorischen Erzeugnisse angesehen werden. Der Verein trug Chorlieder von Mendelssohn, Heinr. Isaak, K. E. Taubert, J. Brahms, P. Seiffert, F. Sieber, C. Reinecke und Kjerulf-Hauer vor. Besonderer Dank gebührt Herrn Seiffert für die Vorführung des H. Isaak'schen Liedes „Innsbruck ich muss dich lassen“, das in seiner strengen, kirchlichen, sogar den echten Palestrina-Stil antizipirenden Erhabenheit freilich wenig diesem immerhin weltlichen Texte entspricht. So ist es auch kein Wunder, dass dieselbe Melodie zu den Chorälen „O Welt ich muss dich lassen“ und „Nun ruhen alle Wälder“ in den evangelischen Kirchen gesungen wird. Uebrigens ist es nicht erwiesen, dass H. Isaak, den die Italiener Arrigo Tedesco (Enrico der Deutsche) nannten, der Erfinder dieser herrlichen Melodie ist. Nur die erste bekannte Harmonisirung derselben (1539?) ist erwiesener Massen sein Eigenthum. Ist die Jahreszahl „1539“ recht, dann muss dieser Italien und Deutschland zugleich stark beeinflussende grosse Tonmeister c. 100 Jahre alt geworden sein, da er etwa 1440 geboren wurde. — Unter den Novitäten der Chorgesänge war ein recht lobenswerthes von K. E. Taubert „Der Abendklang“, das nur in dem refrainartig behandelten

Verse „Du Abendklang, Du Abendklang“ nicht sonderlich motivirte Ueberschwänglichkeiten enthält. Ein Weniger ist oft ein Mehr. Auch F. Seiffert's Chorlieder „Rosentreue“ und „Saientie von Lemberg“ stellten dem Kompositionstalente desselben ein günstiges Zeugniss aus. Letztere Dichtung freilich, welche die Mitte zwischen Balladen- und Romanzengeist hält, ist von Seiffert in einer Stunde konzipirt worden, worin er das Ideale und Reale nicht immer streng von einander halten konnte, so flimmernd auch sonst die Kompositionstechnik darin ist. Von Herrn St. von Groningen, einem in letzter Zeit öfter auftretenden Pianisten, hörte Ref. die endlos lange C-dur-Fantasie von Schumann (op. 17). Selbst von einem vollendeten Pianisten, der ja Herr Groningen noch nicht ist, wäre die Wahl der Schumann'schen Fantasie an einem Chorgesangabend von obenbezeichneter Art eine Geschmackwidrigkeit. Erfreulicher war an diesem Abend die Mitwirkung des Sängers Herrn Heinrich Schnell, der sich auch als Sänger eigener Kompositionen als einen begabten Liederkomponisten kund gab.

Herr **Emil Hoppe**, als einer der vortrefflichsten Klavierlehrer unserer Metropole wohlbekannt, veranstaltete in seiner Eigenschaft als Direktor der „Neuen Musikschule“ mit den Zöglingen seiner Anstalt im Architektenhause zwei Prüfungskonzerte. Sowohl das erste derselben, welches am Donnerstag, den 16. März, die Elementareleven, als auch das zweite, welches am Sonnabend, den 20. März, die Mittel- und Ober-Klavierklassen vorführte, bewies aufs einleuchtendste, dass der zur künstlerischen Zwecken huldigende Leiter dieser Musikschule mit immer besserem Erfolge bemüht ist, sein Institut zu einer wahren Pflanzstätte der Kunst zu gestalten. Der ideal-künstlerische Hauch durchzieht hier alle Klavierklassen für Solo- und Ensemblespiel von den ersten Anfängen bis zu künstlerischer Vollendung des Klavierspiels. Dieser einheitlich durchgeführten durchaus lobenswerthen Lehrmethode ist es denn auch zu verdanken, dass der II. Prüfungsabend die volle Gewichtigkeit eines Konzertes erlangte. Was nun die Solo-Leistungen anbelangt, ist zunächst zu erwähnen, dass die talentvollen Eleven der Anstalt, deren Fähigkeit ich schon in meinem vorigen Referate in diesen Blättern zum Theil rühmend erwähnen konnte, nämlich Frl. Adler, Frl. M. Bluth, Frl. Krakenberg, Frl. Neumann, Frl. C. Schreiber und Herr A. Volpi auch in dem letzten Semester bedeutende Fortschritte gemacht haben. Zu ihnen gesellen sich diesmal noch als tüchtige Mitstreiter Frl. Anna Heinemann, die auch durch Liedervorträge erfreute, ferner Frau M. Hansmann und Frl. M. Müller. Nur die 3 Glanzpunkte des Abends mögen noch besonders hervorgehoben werden. Schumann's A-moll-Konzert (ganz) von Frl. Gertrud Neumann, Mendelssohn's D-moll-Konzert (2. und 3. Satz) von Frl. Emma Krakenberg, Weber's Konzertstück in F-moll von Frl. Marie Adler. Das waren alle 3 so völlig abgerundete Kunstleistungen, dass sie jedem Konzerte zur Ehre gereichen müssen. Endlich sei noch erwähnt, dass Frau Clara Bischoff, Gesanglehrerin des Instituts, mit ihrer wohlklingenden, empfindungsreichen Altstimme, Gesänge von F. Ries, Brahms, Schumann und Schubert zum Vortrag brachte.

Alfred Kalischer.

Die XXII. Musik-Aufführung des Louisenstädtischen Konservatoriums brachte am Donnerstag im Duggenhagen'schen Kaisersaale ein, soviel uns bekannt, in Berlin noch nicht vorgeführtes Werk von Max Josef Beer „Der wilde Jäger“, für Soli, Chor und grosses Orchester, letzteres durch Klavierbegleitung ersetzt, zu Gehör. Für diese That wäre Herrn Direktor Mohr besondere Anerkennung abzustatten, weniger Dank, denn das Werk kann (nach unserem Dafürhalten) kaum auf dauernde Einbürgerung rechnen.

Der Ensemblesatz im zweiten Theile: „Du hast die Brücke abgebrochen“, war für uns die einzige eindrucksvolle Nummer des Werks. Wir verkennen nicht, dass die Klangfarben des Orchesters manche Oede beleben werden, erinnern aber, dass Don Juan oder Freischütz (von welch' letzterem die Dichtung eine Variante ist) auch in einem Arrangement für Flöte und Guitarre wirksam bleiben. Das liegt an dem logischen und organischen Aufbau dieser Werke, welcher auch in der dürftigsten Skizze erkennbar bleibt und der leider so vielen neueren Kompositionen fehlt.

Durch die Ausführung stellte sich das Mohr'sche Institut ein glänzendes Zeugniss aus. Die sehr schwierigen und wenig dankbaren Chöre wurden feurig und exakt gesungen. Frl. Reimann zeigte als „Waldeier“ dramatischen Nerv, Frl. Greffel (Grossmutter) und Herr Schnerr (wilder Jäger) exkandirten anerkennenswerth. Von konzertfähigen Künstlern unterstützten in liebenswürdiger Weise Herr Hauptstein als vortrefflicher Repräsentant des Jägers Friedrich und Hr. R. Eichberg durch mustergiltige Begleitung des ganzen Werkes am Piano.

R. Keller.

Singakademie, 12. März. Konzert von Frl. **Marianne David** und Dr. **Hans Bischoff**. Das Konzert wurde durch ein neues Klavier-Quartett von Heinrich Hofmann (D), an dessen ganz vortrefflicher Ausführung sich ausser dem Herrn Dr. Hans Bischoff die Herren G. Holländer, Nicking und Grünfeld betheiligten, eröffnet. H. Hofmann ist einer unserer universellsten Komponisten. Er beherrscht mit gleicher Sicherheit den Styl des musikalischen Dramas, wie den der Kammermusik, der Kantate und des lyrischen Liedes. Zeigt er sich auf all diesen Gebieten auch nicht grade bahnbrechend, so fesselt doch meist das, was er sagt, durch Noblesse des Ausdrucks, durch Innigkeit der Empfindung und durch bewunderungswürdige Gewandtheit in der Entwickelung der musikalischen Ideen. Alles Gesagte findet auch auf sein heut gehörtes Quartett Anwendung, von dem mir besonders der zweite in Anmuth und Wohllaut getauchte Satz zusagte. Frl. Marianne David sang darauf Schuberts Suleika und später Lieder von Würst, Mozart und Taubert. Die junge Dame gehört zu den besten Sängerinnen, welche mir in dieser Saison begegnet sind. Ihre volle, umfangreiche, wohllautende Stimme, um deren Ausbildung sich Herr Prof. Engel verdient gemacht

hat, berührt Jeden, der sie hört, sympathisch. Das freie, leichte Ausströmen des Tones, ein Erfolg der sorgsamen Schulung, die gute Aussprache und der künstlerische Vortrag vereinten sich zu einer schönen Gesammtwirkung. Am besten gelang der Sängerin das Lied von Würst „Durch den Wald“. Weniger sagte mir der Vortrag von Schuberts Suleika zu. Das Lied verlangt eine tiefere Empfindung, als sie der Künstlerin annoch zu Gebote steht. Herr Dr. Hans Bischoff spielte Schumannes G-moll-Sonate, — die organisch am besten entwickelten Sonate Schumanns, in deren zweitem Satze Anklänge an „Ich grolle nicht“ unschwer zu erkennen sind — dann zwei Stücke aus dem Erotikon von Jensen. Alles was wir von Bischoff hören, entspricht hohen künstlerischen Anforderungen, so war auch das, was er heut bot, geistvoll erfasst und mit tiefer Empfindung dargestellt, auch die Wahl gereichte seinem musikalischen Geschmacke zu hoher Ehre.

In dem letzten Konzerte des Kotzolt'schen Gesangvereins, dessen Aufführung abermals den höchsten künstlerischen Anforderungen entsprach, interessirte mich vorerst ein inniges Lied Palästrina's „Des Sängers Preislied auf Salmarth“ mit deutschem Text, herausgegeben von Thüringe (Breitkopf & Härtel), welches trotz der melodischen Dürftigkeit und der einfachen Harmonien recht charakteristisch wirkte, — ferner ein Produkt der neuesten Zeit, ein Doppelchor „An den Sturmwind“ von Peter Cornelius, ein kunstreich gearbeitetes, machtvolles und hinreissendes Werk, das wie die vor kurzem von mir empfohlenen Weihnachtslieder des talentvollen, leider so früh hingegangenen Komponisten bei E. W. Fritzsch in Leipzig erschienen ist. Die Klavierspielerin des Abends, Fräulein Martha Schwieder, Schülerin Kullak's, der ich bisher im Konzertsaal noch nicht begegnet, überraschte mich im hohen Grade durch ihren vortrefflichen Vortrag von Chopin's op. 2. Nie habe ich vorher in dieser meiner ehemaligen fleissigen und bescheidenen Schülerin der grauen Theorie eine so goldig grüne, klare Klavierspielerin vermuthet. Der schöne Duysen'sche Flügel klang prächtig. Noch sei der talentvollen Sängerin Frl. Wooge aus Hamburg gedacht, die gleichfalls an diesem Abend zum ersten Male in Berlin auftrat und durch ihre Leistungen einen sehr guten Eindruck hervorbrachte. Sie trägt ausdrucksvoll vor und ihr schönes Organ verräth im ganzen gute Schulung. Zu tadeln bleibt, dass die Töne in der höheren Mittellage etwas gepresst klingen und der Ton nicht immer edel gebildet ist, doch wird die strebsame Künstlerin diese Ecken und Kanten wohl bald abschleifen.

Alle Konzerte, welche in den letzten 14 Tagen stattgefunden, eingehend zu besprechen, dazu fehlt bei der Fülle des Gebotenen der Raum. Ich muss mich daher beschränken und kann nur die Konzertgeber mit ihren hauptsächlichsten Leistungen namhaft machen.

Sonntag, 7. März. Konzert des Link'schen Gesangvereins, in dem u. A. eine ansprechende Sonate des Konzertgebers für Violoncell und Pianoforte zur Aufführung gelangte.

Sonntag, 7. März. Abendunterhaltung der H. Schröder'schen Musikschule. Eine Meditation über das erste Präludium von Bach für Violine, Violoncell, Pianoforte und Harmonium errang grossen Beifall, der ihr auch bei ihrer ersten Aufführung in Cöln zu Theil geworden ist.

Mittwoch, 10. März. Konzert der Sängerin Frl. Hattie Schell. Die Leistungen der Mitwirkenden, des Frl. Mix-Holderegger, sowie des Königlichen Kammermusikers Herrn Struss, der eine werthvolle, auch in diesen Blättern gewürdigte Violin-Sonate von W. Langhans spielte, überragten an künstlerischem Werth die der Konzertgeberin.

Mittwoch, 10. März. Konzert des rühmlichst bekannten Violinvirtuosen Herrn Waldemar Meyer. Violinkonzert von Raff, Adagio von Spohr und Ernst's Othello-Fantasie. Das Programm enthielt u. a. auch eine neue Ouverture von Reinhold Herrmann.

Donnerstag, 11. März. Konzert der Harfenvirtuosin Madame de Vattelette-Bianchi, ehemals Lehrerin der Harfe am Pariser Konservatorium. — Bedeutungslose Kompositionen, virtuose Ausführung. — Herr Behre, ein mir bisher unbekannter Klavierspieler, genügte kaum mittelmässigen Anforderungen.

Mittwoch, 17. März. Geistliches Konzert des Organisten Herrn Theodor Hirsch in der Nazarethkirche. Der Kirchenchor unter Leitung des Konzertgebers führte Chorgesänge von Grell, Kreutzer, Schubert und Hirsch aus.

Sonnabend, 20. März. Prüfungskonzert der Musikschule von Theodor Hirsch in der Aula des Friedrichsgymnasiums. Die Leistungen der Zöglinge bekundeten die grosse Sorgfalt in der Unterweisung und das Berufstreben des Direktors.

Montag, 22. März. Konzert des Florentiner Quartetts. Wo ist das musterhafte, schier unvergleichliche Ensemble der Florentiner geblieben? Nicht jeder der vier ist primus inter pares, wie es sein sollte und früher war. Violino primo thut sich zu sehr hervor, nicht immer mit schönem, oft sogar mit rauhem Ton und Ansatz. Violoncellos Leistungen sind auch nicht untadelhaft. Kiel's reizende Quartettwalzer hatten sehr darunter zu leiden. Ein Quartett von Jacobsthal eröffnete das Konzert. Es ist ein recht geschickt gearbeitetes Werk, das aber den Eindruck macht, als ob für den Komponisten weder Schumann noch Brahms vorhanden wären. Ungetrübten Genuss bereitete mir die Pianistin Fräulein Jeanne Becker durch den ausgezeichneten Vortrag einer hoch interessanten, musikalisch bedeutsamen Sonate von Woldemar Bargiel, eines Andante (aus dem A-dur Konzert) von Mozart und eines Albumblatts von Bungert. Ausser Frl. Zimmermann aus London hat mich keine der Pianistinnen, welche ich in diesem Winter gehört, so voll und ganz befriedigt wie die genannte Künstlerin. Sie ist eine Schülerin W. Bargiels. Einen so hochbegabten Komponisten und so ausgezeichneten Klavierlehrer findet man selten in einer Person vereinigt.

Mittwoch, 24. März. Konzert des Pianisten S. v. Gruningen. Derselbe spielte 4 Etüden von Chopin, Schumann's Fantasie op. 17 und Brahms Variationen über ein Thema von Paganini, Stücke

von Tschaikowsky und Grieg und einige eigene Kompositionen. Nur 1 und 3 des Programms hörte ich. Danach zu urtheilen ist Hr. v. Gr. ein Pianist mit guter Anlage, sein Spiel entbehrt aber des Segens einer schönen Tonbildung, die Finger bewegen sich nicht leicht genug in ihren Gelenken, der Anschlag ist in den Passagen oft rauh, weil er mit Hilfe der Unterhand und des Unterarms ausgeführt wird. Noch ist die Technik nicht unfehlbar, die Auffassung im Ganzen verständig. Herr v. Gr. benutzte einen sehr schönen Flügel von Dayson.

Bei Bilse errang sich eine Sinfonie von Otto Dorn „Prometheus“, sowie eine Serenade „Unter Palmen“ von Richard Wüerst, grosse Anerkennung.

Noch sei der Oper Carmen von Bizet gedacht, welche auf der Königl. Hofbühne zum ersten Mal hier zur Aufführung gelangte, aber nur einen getheilten Erfolg errang. Zwar fesselt das Werk durch graziöse Melodien und feine Instrumentation, es fehlt ihm aber der grosse dramatische Zug, ausserdem wirkt das Textbuch durch seinen nichts weniger als ethischen Gehalt und durch seine nichts weniger als sympathische Heldin geradezu abstossend.

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Pianist Herr Constantin Sternberg hatte die Ehre in einem der hiesigen Hofconcerte zu spielen.

— Unser verehrter Mitarbeiter, Herr Louis Köhler in Königsberg, ist zum Königl. Professor und der Organist und Chordirektor Herr Eduard Rohde hier zum Königl. Musikdirektor ernannt worden.

— Der Pianist Eugenio Pirani hat kürzlich in Weimar vor dem Grossherzog und ein zweites Mal vor der Prinzessin Elisabeth gespielt und wurde mit schmeichelhaften Empfehlungen an den Dresdener Hof ausgestattet, wohin er sich von da begab.

— Eine illustrirte Musikgeschichte hatte die Literatur bisher nicht aufzuweisen. Herr Spemann in Stuttgart versendet soeben das erste Heft einer solchen. Der vollständige Titel lautet: Die Entwickelung der Tonkunst von frühesten Anfängen bis auf die Gegenwart von Emil Naumann. Dass wir von diesem Autor nur Bedeutendes, wahrhaft Gediegenes zu erwarten haben, ist als selbstverständlich vorauszusetzen. Die Verlagshandlung thut aber auch das ihrige und stattet das Werk auf das glänzendste aus. Die künstlerischen Beilagen bestehen aus den Facsimiles alter Titelblätter, Theaterzettel, Handschriften und den wichtigsten älteren und neueren Instrumenten, musikgeschichtlich wichtigen Gebäuden, Porträts und Denkmälern berühmter Künstler. Was davon das vorliegende erste Heft enthält, giebt von dem Bestreben der Verlagshandlung, nur Schönes, Interessantes und Seltenes zu bieten, das günstigste Zeugniss. Das Ganze wird in ca. 25 Lieferungen jede zu 60 Pf. erscheinen. Ich werde später auf das Werk zurückkommen und eingehend über den Fortgang desselben berichten.

— Ein reizendes Buch hat die Verlagshandlung von Vieweg in Quedlinburg herausgegeben. Dasselbe führt den Titel Sang und Klang. Kleine Lieder von deutschen Dichtern mit neuen Weisen zum Singen und Spielen von Dr. Friedrich Zimmer. 41 liebliche Kinderlieder sind darin, ernst und launig, meist recht sangbar, es ist sehr geschmackvoll ausgestattet mit vielen vorzüglichen Bildern geziert und der Preis für dasselbe bei weitem billiger als irgend ein anderes mir bekannt gewordenes Buch in ähnlicher Ausstattung.

— Ein Kunstblatt mit der Unterschrift: „Das Reich der Töne“ erschien vor kurzem im Verlag von Streit & Reichardt in Dresden. Dasselbe enthält 210 sehr vortrefflich in Lichtdruck ausgeführte Miniatur-Bildnisse der bedeutendsten Musiker aller Nationen, von den Zeiten Palästrina's bis heut. Das Blatt hat ausserdem noch einen musik-pädagogischen Werth, indem es zu jedem Bilde das Geburtsjahr der lebenden sowie Geburts- und Sterbejahr der verstorbenen Künstler angiebt, und dadurch diese für den Musikgeschichtsunterricht wichtigen, doch trockenen Daten anschaulich belebt. Das Bild sollte in keiner Musikschule fehlen.

— Das „Star spangled banner“ ist abgethan, der „Yankee doodle“ ist in die Acht erklärt. Das neue Gestirn am musikalischen Himmel heisst „Columbia“. Sein Vater ist, wie aus New-York geschrieben wird, Patrick S. Gilmore, der vor zwei Jahren mit der Kapelle des 22. Regiments in Berlin gewesen. Schon seit Jahresfrist hat Gilmore sich mit der Idee getragen, Amerika müsse eine neue National-Hymne haben. Seit sechs Monaten brachte der „Herald“ regelmässig Notizen über das Entstehen, das Wachsen und die Vollendung der Hymne und erklärte schliesslich, dass Gilmore sie der amerikanischen Nation als Weihnachtsangebinde schenken werde. Die Spannung war eine ausserordentliche, als Gilmore am ersten Weihnachtsfeiertag in der Steinway-Hall mit gemischtem Chor von vierhundert Stimmen und einem Orchester von hundert Mann die Hymne zum ersten Male aufführte. Bis dahin hatte sie Niemand ausser den Aufführenden zu hören bekommen. In fürchterlichem Gedränge füllten die Hörer den Saal, von der Bühne herab hielt erst ein Freund Gilmore's eine vorbereitende Ansprache, dann las ein Schauspieler den Text der Hymne vor, darauf spielte das Orchester die neue Komposition, dann sang Miss Emma Thursby, die bedeutende Sopranistin, einige Strophen, zuletzt kam der Chor und schliesslich fiel das Auditorium ein. Die gesammte New Yorker Presse aber jubelte am nächsten Morgen: „habemus papam“, wir haben eine National-Hymne. Der Anfang der Hymne erinnert an den Chor aus „Judas Makkabäus“, die Mitte an die „Marseillaise“ und der Schluss an „Deutschland, Deutschland über Alles“.

Breslau. Die Bodmann'sche Klavierschule veranstaltete vor Kurzem eine Soirée, in welcher einige ihrer besten Schüler mit wirklich hervorragenden Werken an die Oeffentlichkeit traten. Ausgeführt

wurde u. A. das Scherzo aus X. Scharwenka's B-moll-Konzert, Mendelssohn's H-moll Capriccio, Moszkowski's Polonaise op. 11 à 4 ms. und kleinere Stücke von Herm. Scholz, Kjerulf, Schumann und Raff. Die Programme der Bodmann'schen Aufführungen zeichnen sich dadurch aus, dass die Namen der ausführenden Schüler nicht darauf genannt werden. Der als Pädagoge rühmlichst bekannte Direktor beabsichtigt, dadurch etwa auftauchender Künstlereitelkeit in den Schülern entgegen zu wirken. Aus eben demselben Grunde enthalten die Programme der Schülerprüfungen des Spengler'schen Musikinstituts in Cassel die Bemerkung „Hervorrufen und Applaudiren wolle man gütigst unterlassen!“

Cöln. Charles Gounod hat vergangene Woche unter grossem Beifall eine Reihe von Kompositionen im neunten Gürzenich-Konzert aufgeführt und selbst dirigirt, darunter eine Marche Festivale, eine Messe St. Cécile (1855 entstanden) und einen aragonischen Schlachtgesang und Schwertertanz. Das Konzert hatte einen für den Komponisten höchst ehrenden Verlauf und bedeutende Wirkung. Unter rauschender Beifallssalve nahm das Konzertpublikum von Gounod Abschied. Um die Erinnerung stets rege zu halten, hat die Konzertdirektion dem Meister Scheuren's Rheinalbum mit Dedikations-Titelblatt von Toni Avenarius als Angebinde und Ausdruck der Erkenntlichkeit überreicht. Gounod dankte mit Thränen in den Augen.

Warschau. Vor einigen Tagen fand hier der feierliche Akt der Einmauerung des Herzens von Chopin statt, und zwar unter dem Denkmal des berühmten Komponisten, welches am 6. März eingeweiht worden ist. Das Herz Chopins befindet sich in einem Glasgefäss von kubischer Form. Die der Ceremonie Beiwohnenden, worunter auch mehrere Verwandte sich befanden, küssten das genannte Gefäss, das in eine Schatulle aus schwarzem Holze, in der es aus Paris unlängst angelangt war, eingeschlossen wurde. Auf der einen Seite der Schatulle ist ein silbernes Herz mit folgender Inschrift in polnischer Sprache eingelegt: „Friedrich Chopin, geb. in Polen am 1. März 1810, gest. zu Paris, den 17. Oktober 1849.“ Die Schatulle wurde sodann in einem eichenen Kasten untergebracht und dieser letztere schliesslich eingemauert. Obenauf wurde eine Marmortafel mit den Worten: „Hier ruht das Herz Friedrich Chopins“ befestigt.

Meinungs-Austausch.

Die „Signale“ brachten in ihrer No. 21 eine Besprechung meiner Broschüre „Wie übt man am Klavier“, worin die von mir angedeutete Methode mit folgenden Worten beurtheilt wird: „Es ist möglich, dass derartige Mittel in besonderen Fällen, wo die nächste natürliche Anleitung bei ausnahmsweise störrigen Gliedern nicht ausreicht, ihren Erfolg haben, ohne derartigen Anlass und wo nur ein wenig Geschick im Schüler vorhanden, dürfte eine solche hochnothpeinliche Methode besser unangewendet bleiben“, von Tausig's täglichen Studien wird gesagt, dass sie die mechanische Entwickelung der Finger in so raffinirter Weise befördern, dass dabei die Klaviatur als eine Art von orthopädischer Maschine erscheint und dass sie mit beinahe grausamer Spekulation auf die Fingergymnastik ausgesonnen sind; schliesslich wird der Wunsch ausgesprochen nach anderer Lehrmethode. Ich habe der Redaktion der Signale die untenstehende, sehr höfliche Gegenbemerkung gesendet, da sie dieselbe nicht aufnahm, veröffentliche ich sie hier.

Geehrteste Redaktion! Die No 21 Ihrer geschätzten Zeitschrift enthält eine Besprechung meiner vor anderthalb Jahren veröffentlichten Broschüre „Wie übt man am Klavier“. Gestatten Sie mir einige Bemerkungen. Der geehrte Verfasser jener Besprechung hat wohl übersehen, dass ich meine Methode, die er eine „hochnothpeinliche“ nennt, durchaus nicht als eine für sich allein bestehende und anzuwendende, sondern ausdrücklich und wiederholt als eine solche bezeichne, welche neben jeder andern einhergehen soll, nur einige Male des Tages und nie mehr als 15—20 Minuten in Gebrauch zu nehmen. Ich habe sie ausdrücklich mit der Gymnastik verglichen, welche mässig gebraucht den Körper stählt und die Willenskraft entwickelt. — Als ich die Broschüre schrieb, hatte ich vorzugsweise den Umstand ins Auge gefasst, dass in letzteren Jahren viele Hülfsmittel zur Erzielung einer guten Handhaltung erdacht worden sind, Fingerlenker und Handhalter u. s. w., welche dem Lehrer die Mühe erleichtern und dem Schüler in kürzerer Zeit die mechanische Sicherheit geben sollen. Nach meiner Ueberzeugung wird durch solche Maschinerien die Leistungsfähigkeit des Schülers nur momentan gefördert, seine Selbstthätigkeit, seine Willenskraft in der Entwickelung aufgehalten. Sobald die Fingerlenker etc. beseitigt sind, treten nach einiger Zeit die natürlichen Fehler wieder um so stärker hervor, dem Lehrer verdoppelte Mühe bereitend. Die von mir angedeutete Methode ist doch wenigstens darauf hingerichtet, die Selbstthätigkeit und Energie des Schülers in hohem Maasse herauszufordern, die Tausig'schen Studien verdienen also das Epitheton „orthopädisch“ entschieden weniger als andere Methoden. Wenn der geehrte Verfasser der Besprechung auf die Nothwendigkeit den Anschlag zu bilden hinweist, der, wie er sagt, „eben nur durch lebendigen Unterricht mit musterhafter Beispielgebung zu lehren ist“, so unterschreibe ich dies mit beiden Händen. Die ganze Seite 25 meiner Broschüre betont diese Nothwendigkeit, sagt ausdrücklich, dass die übergrosse Mehrzahl der jungen Klavierspieler das grösste Gewicht auf die Technik legen und der geistigen Auffassung und dem Vortrage zu wenig Aufmerksamkeit widmen und dass die von mir angedeutete Methode den Zweck habe, in die Wagschale des Mechanischen „Weniges aber Schweres“, dagegen in die Wagschale des Musikalischen „Vieles“ zu legen, durch mechanische Uebungen die Kräfte kurze Zeit stark anzuspannen und „bei weniger häufigem Gebrauche nach allen Seiten“ zu entwickeln, damit „allen den Uebungen, welche Kenntniss der Tasten verleihen, den Anschlag entwickeln, die Empfindung erwecken und musikalisch läutern, den Formensinn bilden und den Geist zum richtigen Erfassen der Meisterwerke der Tonkunst heranbilden, um desto mehr Zeit und Aufmerksamkeit gewidmet wird.“ (Diese letzten Worte sind in der Broschüre gross gedruckt). Ich glaube durch dieses wörtliche Citat dargelegt zu haben, dass der künstlerische Standpunkt des Herrn Verfassers jener Besprechung auch

der meine ist. Meine Broschüre ist eben ein Versuch, die grossen Anforderungen der Technik mit den unerlässlichen musikalischen Studien in ein Gleichgewicht zu bringen.

hochachtungsvoll

Berlin, März 1880. H. Ehrlich.

Jeder Leser muss mir zugestehen, dass meine Entgegnung eine durchaus höfliche und anständige ist, was von der Besprechung in den Signalen nicht entschieden behauptet werden kann.

Gegenüber den Auslassungen des namenlosen Verfassers über Tausigs Studienwerke sei nur bemerkt, dass Männer von Namen wie Hanslick, Rubinstein und Rudorff ihre entschiedenste Anerkennung veröffentlicht haben. H. E.

Dem füge ich hinzu, dass auch Herr Professor Dr. Th. Kullak sich mir und seinen Schülern gegenüber äusserst anerkennend über den im „Klavier-Lehrer" zuerst abgedruckten Aufsatz des Herrn Professor H. Ehrlich geäussert hat, wie auch, dass mir aus vielen Theilen Europas, sogar aus Amerika freudig anerkennende Zuschriften über denselben zugegangen sind. So schreibt mir Herr Carl Eschmann in Zürich: „Der Artikel von Ehrlich ist glorios, das ist Bedürfniss!" In gleich günstiger Weise äusserte sich Herr E. v. Adelung in East Oakland (California) und viele Andere. E. B.

Antworten.

Herren Taborsky & Parsch in Budapest. Besten Dank für freundliche Mittheilung.

Herrn **Wilhelm Czerwinski in Lemberg.** Ihre Theilnahme hat mich aufrichtig gefreut. Kleine Mittheilungen aus dem dortigen Musikleben werden mir willkommen sein, aber bitte, **nur keine Konzertberichte.** — Das erste Quartal 1880 sendet Ihnen die Verlagshandlung.

Herrn **O. Meyenberg in Braila.** Die gewünschten Nummern sind Ihnen zugesandt worden.

Herrn **Carl W. in Riga.** Ich freue mich Ihres Erfolges, kann aber Musikberichte aus anderen Zeitungen nicht abdrucken.

Fräulein **E. W. in Breslau.** Mozart's und Beethoven's Sonaten sind in der schönen Ausgabe Kahnt auch einzeln zu erstaunlich billigen Preisen zu haben.

Herrn Direktor **H. B. in D.** Geht leider jetzt noch nicht. Ich hoffe aber im künftigen Herbst meinen Antrag, dessen Ausführung viele Schwierigkeiten bietet und deshalb schon jetzt in den Sitzungen reiflich erwogen werden soll, durchzubringen.

E. K. hier. Die Ouvertüre zu Beethoven's Egmont, Mozart's Zauberflöte, Boieldieu's Johann von Paris und der Marsch aus König Stephan von Beethoven erschien in einer sehr wirksamen, nicht schweren Bearbeitung für sechs Hände bei Adolf Brauer in Dresden.

Herrn **Hoffmann in Oppeln.** Die sogenannte Kirchenarie ist nicht von Stradella. Der grösste Stradella-Forscher, Bibliothekar Catelani in Modena, in dessen Archiven sämmtliche Kompositionen Stradella's aufbewahrt werden, hat dies dem Historiker Ambros bestätigt. Letzterer erzählt darüber in seinen „Bunten Blätter" (Leipzig, Leuckart): „Eine vornehme Person wurde durch Flotow's Oper Stradella neugierig, irgend eine Komposition von ihm selbst zu hören. Da aber gerade kein echter Stradella bei der Hand war, so eilte man die hohe Person zu bedienen, wie wir wissen." Catelani hat Ambros auch den Namen des Komponisten genannt, ihm aber Stillschweigen darüber anempfohlen.

Fr. **H. in Dresden.** Ich kenne die Ausgabe Klindworth nicht, kann also kein Urtheil fällen.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Sitzung vom 9. März. Der Vorsitzende theilt zu Beginn der Sitzung mit, dass in Folge der Bestätigung des Statuts der Krankenkasse die Wahl des Vorstandes und Kuratoriums nach den genauen Bestimmungen des Statuts geschehen müsse. Darum hat sich der Vorstand und das Kuratorium der Krankenkasse veranlasst gefunden, ihr Amt niederzulegen und eine ausserordentliche Generalversammlung behufs Neuwahl bezw. Wiederwahl anzuberaumen. Nun schritt man zur Wahl durch Stimmzettel. Sämmtliche Mitglieder des Vorstandes und Kuratoriums wurden wiedergewählt. Der Vorstand besteht nun aus folgenden Herren: Prof. Dr. Alsleben erster, Professor Emil Breslaur zweiter Vorsitzender. Dr. Alfred Kalischer erster, Dr. Bischoff und X. Scharwenka zweiter und dritter Schriftführer. Aloys Hennes und Rud. Dobritzsch Ordner. Das Kuratorium besteht aus den Herren Prof. Aug. Haupt, Prof. Rudorff, Prof. Löschhorn, Prof. Jähns, Eichberg, Lessmann und Prof. Dr. Eduard Franck, der an Stelle des ausgeschiedenen Herrn Richard Schmidt gewählt wurde.

Es gelangten dann die beiden von Herrn Prof. E. Breslaur in der letzten Sitzung gestellten Anträge zur Berathung. Der erste derselben, „auch solche Fachgenossen als Mitglieder aufzunehmen, welche nur dem allgemeinen Musiklehrerverein, mit Ausschluss der Beziehungen zur Krankenkasse, angehören wollen", wird der vorgeschrittenen Zeit halber auf die nächste Sitzung vertagt, in welcher die Sache, welche die Billigung des Vereins fand, reiflich erwogen werden soll, um dann der Generalversammlung des November, welche allein darüber beschliessen kann, vorgelegt zu werden. Der zweite Antrag, „jedes Mitglied des Vereins zu einer Beisteuer von 50 Pf. zur Bestreitung der Begräbnisskosten für jedes verstorbene Mitglied zu verpflichten", wird in folgender etwas veränderter Fassung angenommen: „Jedes Mitglied, welches sich verpflichtet, diesem Vorschlage beizutreten, erlangt die Berechtigung, dass im Falle seines Todes seinen Angehörigen von jedem einzelnen Mitgliede dieser Vereinigung 50 Pf. zur Bestreitung der Beerdigungskosten sofort gezahlt werden."

Zum Schluss der Sitzung wurde Frl. Gertrud Neumann, Frau Dr. Hausmann, Frl. Hennig, Frl. Berta Jackmann, Frau Eugenie Peiss, Frl. Helene Belchow und Herr Hennig durch Kugelung in den Verein aufgenommen. Zwei Aspirantinnen mussten zurückgewiesen werden, weil die eingereichten Zeugnisse für ihre Befähigung den statutengemässen Anforderungen nicht entsprachen.

Dienstag, den 13. April, Abends 8 Uhr pünktlich, im grossen Saale der Königl. Hochschule Sitzung. Tagesordnung: Nächste Ziele des Vereins. Besprechung der Anträge des Herrn Prof. Breslaur. Literarische Mittheilungen.



Wichtig für den Klavier-Unterricht
Patent
KLAVIER-FINGERBILDNER.
Dem Lehrer zur Erleichterung!
Dem Schüler zu sicherem Erfolge!
Heinrich Seeber in Weimar.
Prospekte gratis und franco!

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 8. **Berlin, 15. April 1880.** **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Ueber Reminiscenzen.

Skizze von **Dr. Otto Klauwell.***)

Klagen über die Unselbstständigkeit der Komponisten gehören heute zur Tagesordnung kritisirender Musikfreunde, zahlreiche kritische Aufsätze beschäftigen sich mit der Nachweisung, dass der und der musikalische Gedanke eines Komponisten nur als der Doppelgänger eines anderen, längst vorhandenen, anzusehen sei, die sogenannte Reminiscenzenjagd ist bei vielen zu einer Art Manie geworden. Dass die nicht wegzuleugnenden Gründe zu diesen Klagen ein wesentliches Zeichen unserer Zeit seien, dürfte nicht zu erweisen sein. Wenn auch früher das musikalische Material und die Mittel, es zu Kunstzwecken zu verwerthen, nicht in dem Maasse erschöpft waren wie heutzutage, so ist doch auch nicht zu übersehen, dass weder das eine noch die anderen nur annähernd in dem Umfange der Spekulation produktiver Künstler erschlossen lagen, wie es heute der Fall ist. Dass wir trotzdem in den uns überkommenen Werken früherer Perioden scheinbar weniger aneinander Anklingendes antreffen als heute, findet seine Erklärung sehr leicht in dem Umstand, dass an der grossen Masse jener Werke eben nur diejenigen dem Zahn der Zeit getrotzt haben, welche sich durch ein individuelles Gepräge auszeichnen, während die meisten übrigen, als implicite in jenen enthalten, die Berechtigung ihrer Existenz nicht aufrecht zu erhalten vermochten. Auch von den musikalischen Erzeugnissen unserer Tage wird in hundert Jahren nur noch ein zu der Gesammtmasse verschwindend kleiner Theil sich des Daseins zu erfreuen haben, ein Theil zwar, welcher hinreicht, unseren Nachkommen von den Resultaten der künstlerischen Bestrebungen unserer Zeit ein vollständiges Bild zu gewähren. Demungeachtet unterliegt es keinem Zweifel, dass es bei dem beständigen Anwachsen der Litteratur und bei der immer allgemeiner werdenden Fähigkeit musikalischer Produktion immer schwerer halten dürfte, originell zu sein, und zeigte sich unsere heutige musikalische Kunst ihres jugendlichen Alters wegen, nicht in mancher Hinsicht noch so ausserordentlich entwickelungsfähig, so würde ein Stillstand in der Produktion heute wohl kaum ein unerwartetes Ereigniss genannt werden dürfen. Bei dieser erhöhten Schwierigkeit, Reminiscenzen heutzutage aus dem Wege zu gehen, dürfte es nicht ohne Interesse sein, sich über das Wesen der Reminiscenz im Allgemeinen einige Aufklärung zu verschaffen. Es wird sich daraus ergeben, worauf die musikalische Aehnlichkeit vorzugsweise beruht, in welchem Sinne eine Reminiscenz

*) Obgleich diese Blätter vor kurzem bereits einen Aufsatz über die Reminiscenz brachten, stehe ich doch nicht an, auch die dasselbe Thema behandelnde Skizze des Herrn Dr. O. K. zu veröffentlichen, da durch sie der für jeden Musiker interessante Gegenstand eine neue Beleuchtung erhält. E. B.

berechtigt sein kann, mit welchen Mitteln sie im andern Falle zu bekämpfen ist.

Sieht man sich das Wesen der Reminiscenz im Allgemeinen an, so kann dieselbe begründet sein in rhythmischer, melodischer oder harmonischer Aehnlichkeit einer Stelle mit einer schon vorhandenen. Von diesen drei Hauptgattungen, welche natürlich auch in den verschiedenen möglichen Kombinationen vorkommen, scheint uns die erstgenannte diejenige zu sein, welche die Erinnerung an die vorhandene Stelle am stärksten wachzurufen im Stande ist. Lassen wir wenigstens die Gesangsmusik bei Seite, bei welcher allerdings das rhythmische von dem melodischen Element überwogen wird, wo aber auch die Wirkung einer Stelle wegen des zugehörigen Textes eine rein musikalische nicht mehr genannt werden kann, so müssen wir das rhythmische Element eines Musikstückes als das ihm wesentlich Charakter verleihende bezeichnen. Dies hat seinen Grund in der Thatsache, dass die Natur so arm sie an melodischen und harmonischen Kundgebungen ist, reich, ja verschwenderisch in der Hervorbringung aller denkbarer Rhythmen genannt werden muss. Wir erinnern nur an die verschiedenen Gangarten der Thiere, an die wechselnde Ordnung schnell aufeinander folgender Donnerschläge, vor Allem aber an den Gesang der Vögel, der wenigstens bei den stimmärmeren derselben mehr nur Rhythmus als Gesang zu nennen ist. Auch in den in der Akustik sogenannten „Geräuschen" ist bei schärferer Beobachtung ein mannigfach wechselnder Rhythmus zu unterscheiden und gerade in dem unruhvollen Charakter desselben beruht ja bekanntlich das wissenschaftliche Unterscheidungsmoment des „Geräusches" vom „Klang", als in welchem der Rhythmus der Schallwellen eine konstante Form aufweisen muss. Durch stete Beobachtung dieser Erscheinungen haben wir uns gewöhnt, mit jedem Rhythmus einen bestimmten Charakter zu verbinden, der zunächst nur eine Form der Bewegung, durch Gedankenassociation sich aber auch in eine analoge Form des Fühlens und Empfindens umzusetzen pflegt. Ohne dies ins Einzelne verfolgen zu wollen, kommt es uns nur darauf an, hieraus die Wichtigkeit des Rhythmus für die Bedeutung eines musikalischen Gedankens abzuleiten. Ist ja doch der Rhythmus dasjenige Element der Musik, welches auch den unmusikalischen Menschen am meisten, ganz uncivilisierten Völkern vielleicht einzig und allein von den musikalischen Ausdrucksmitteln zu bewusster Auffassung gelangt. Daher es viel leichter ist, eine bekannte Stelle durch Veränderung des Rhythmus zu entstellen (weshalb man oft Kompositionen, die von Anfängern schlecht im Takt gespielt werden, kaum wiedererkennt) als durch Aenderung der Melodie oder Harmonie bei Belassung derselben rhythmischen Gestaltung. Ja, es giebt eine Unzahl bekannter Motive, die jeder in der musikalischen Litteratur Bewanderte aus dem blossen Markiren derselben durch Klopfen auf dem Tisch über jeden Zweifel herauserkennt, woraus erhellt, dass dem Rhythmus im Allgemeinen für das Charakteristische einer Stelle primäre, der Melodie und Harmonie nur sekundäre Bedeutung zukommt. Nun ist aus gleich zu erörternden Gründen die Möglichkeit, Neues zu erfinden, in rhythmischer Beziehung eine viel geringere als nach der melodischen und harmonischen Seite hin und so könnte es scheinen, als ob die Komponisten in einer sehr ungünstigen Lage sich befänden, indem gerade nach der Seite hin, wo Neues am meisten Noth thut, die Grenzen am engsten gezogen seien. Diese Besorgniss wäre in der That begründet, wenn es sich bei der Komposition nur um Erfindung von Motiven, im engsten Sinne des Wortes, handelte, deren Zahl allerdings eine sehr begrenzte und wohl längst erschöpfte ist, woraus denn das häufige Vorkommen und die für jeden erfahrungsmässig grosse Auffälligkeit gerade rhythmischer Reminiscenzen im engeren Sinne heutzutage leicht erklärlich ist. Die Art und Weise jedoch, wie sich verschiedene derartige Motive (Elementarrhythmen) zu einem musikalischen Thema (organischen Rhythmenkomplex) verbinden können, sowie ferner die rhythmische (genauer: metrische) Gliederung eines Tonsatzes im grossen und ganzen ist eine so mannigfaltige und vielseitige, dass eine Erschöpfung der Erfindung nach der rhythmischen Seite in diesem weiteren Sinne vorläufig nicht zu befürchten steht.

Viel geringer ist die Möglichkeit melodischer und harmonischer Reminiscenzen. Während nämlich die Zahl von Rhythmen, wie sie in einem kürzeren Motiv auftreten können, in Folge des nothwendigen Ausschlusses aller irrationalen Verhältnisse eine verhältnissmässig sehr beschränkte, ihre häufige Wiederkehr daher eine sehr wahrscheinliche ist, gewährt die Melodie schon an sich, d. h. als Verhältniss mehrerer Töne in Beziehung auf ihre Tonhöhe betrachtet, eine beträchtlich grössere Ausbeute der Gestaltungen, deren Zahl aber noch ungemein grösser erscheint, wenn man bedenkt, dass jede Melodie im weiteren Sinne zugleich Melodie und Rhythmus ist, die letzteren und seine Modifikationen daher zum beständig mitwirkenden und die Möglichkeit der Variationen vermehrenden Genossen hat, woher es, wie gesagt, kommt, dass man eine Melodie schon durch blosse Veränderung des Rhythmus entstellen kann, während man das Umgekehrte bei einem Rhythmus vergeblich versuchen würde. Man wird hier entgegnen, dass auch

der Rhythmus in der Musik (abgesehen von den Schlaginstrumenten) nur in Verbindung mit dem melodischen Element auftritt. Aber das letztere ist für ihn von keiner wesentlichen Bedeutung und man kann beim Betrachten eines Rhythmus gänzlich von ihm abstrahieren, wie es häufig geschieht, wenn man sich im Stillen einer Stelle erinnert, oder wenn man einem andern eine Stelle citirt, wo man das melodische Element mindestens arg vernachlässigt, den Rhythmus dagegen so scharf als möglich accentuirt. Umgekehrt ist ein Abstrahiren vom Rhythmus beim Betrachten einer Melodie undenkbar. Hieraus geht hervor, dass dem Rhythmus von vornherein eine stärkere Macht innewohnt, die ihn befähigt, allein, ohne jede fremde Mitwirkung eine bestimmte Wirkung hervorzurufen, während eine rhythmenlose Melodie nicht einmal gedacht werden kann.

Aehnlich wie mit der Melodie verhält es sich mit der Harmonie. Auch abstrakte Harmonien sind im Zusammenhange ohne die Mitwirkung des rhythmischen und melodischen Faktors undenkbar. Hier steigert sich daher die Zahl der möglichen Gestaltungen durch den Hinzutritt des rhythmischen und melodischen Elementes noch um ein Bedeutendes. Nimmt man hinzu, dass das harmonische Element das am spätesten zur Entwickelung gelangte der drei Grundelemente und gegenwärtig noch in lebhafter Weiterbildung begriffen ist, so wird man die im Verhältniss zu den beiden andern geringere Möglichkeit harmonischer Reminiscenzen leicht einsehen. In der That wird es jeder in seiner Erfahrung bestätigt finden, dass die Aehnlichkeit mehrerer Stellen in der Regel durch die Gleichheit der Rhythmen, seltener der melodischen Tonfolge, am seltensten durch die der Harmonie hervorgerufen wird, wie häufig auch, absolut genommen, die letztere sich finden mag. In den meisten Fällen wirken jedoch nicht nur zwei oder alle drei Elemente zusammen, sondern es treten noch andere Umstände hinzu, die den Charakter der Reminiscenz erheblich verstärken. Dahin gehört Gleichheit der Tonart, der Taktart, des Tempo, der Begleitungsformen, der Instrumentation, endlich, was ebenfalls nicht ohne Belang, die Stellung der betreffenden Stelle innerhalb des ganzen Stückes. So wird ein Motiv von nur geringer Aehnlichkeit mit einem anderen, stark als Reminiscenz desselben empfunden werden, wenn beide zu Anfang eines grösseren Werkes stehen, oder wenn mit beiden das zweite Thema in einem Sonatensatz eröffnet wird u. dergl. In gleicher Weise wird in den Verbindungsformen der Musik und Poesie, wo, wie schon angedeutet, die letztere zum Charakter einer Stelle wesentlich mit beiträgt, die Aehnlichkeit des Textes oder der Situation den schon vorhandenen Charakter der Reminiscenz wesentlich erhöhen. Je nachdem nun jemand das Eigenthümliche einer bestimmten Stelle vornehmlich im Rhythmischen oder im Melodischen oder im Harmonischen oder in einem der angeführten Nebenumstände erblickt, wird er, falls die Stelle in einer dieser Beziehungen einer früher vorhandenen gleicht, eine Reminiscenz feststellen oder nicht. Daher kommt es, dass über das Vorhandensein der letzteren bei verschiedenen Personen Meinungsverschiedenheit stattfinden kann, indem beispielsweise der eine das Charakteristische einer Stelle im Rhythmischen, der andere in der Instrumentation ausgesprochen findet, eine Aehnlichkeit mit einer vorhandenen Stelle aber nur in einem dieser beiden Punkte festgestellt werden kann.

Ob das Anklingen einer Stelle an eine bereits vorhandene überhaupt als Reminiscenz im tadelnden Sinne aufzufassen sei, d. h. ob man sagen darf, dass hier das Erfindungsvermögen des Komponisten ausgegangen sei und er, wenn auch sich selbst nicht bewusst (denn bewusste Reminiscenzen sind unter allen Umständen verwerflich), Anleihe bei einem anderen erhoben habe, das hängt, unserem Ermessen nach, lediglich davon ab, ob die betreffende Stelle mit der vorhergegangenen selbstständigen Entwicklung in natürlichem, ungezwungenem Zusammenhange steht oder nicht. Wie man von verschiedenen Voraussetzungen zu demselben Schlusse gelangen kann, so können auch in musikalisch-logischer Entwicklung verschiedene motivische Ausgangspunkte zu denselben oder ähnlichen Ergebnissen führen. Ist daher die Logik und der Organismus der im übrigen selbstständigen Entwickelung überall streng gewahrt, so darf uns eine daraus entspringende Aehnlichkeit mit einer bereits vorhandenen Stelle, sei sie auch von frappanter Wirkung (wie es deren nicht wenige giebt), nicht als Plagiat erscheinen. Der Komponist hat hier das Recht, weil er auf eigenen Füssen steht, jede Vergleichung getrost an sich herankommen zu lassen, jeder Kritik kühn ins Gesicht zu sehen. Im anderen Falle, wenn die betreffende Stelle nicht als organischer Ausfluss des Vorausgegangenen erscheint, wie auch selbstverständlich am Anfang eines Tonstückes, läuft der Komponist freilich Gefahr, der Unselbstständigkeit beschuldigt zu werden, obwohl natürlich die einzelnen Fälle zu verschiedenartig und verschiedengradig ausfallen können, als dass sich über die Berechtigung von Aehnlichkeiten, die ja bis zu einem gewissen Grade gar nicht auszuschliessen sind, abstrakte positive Bestimmungen treffen liessen, um so weniger als die Möglichkeit unabhängig von einander entstandener Aehnlichkeiten von niemand wird in Abrede gestellt werden können. Aengstlich jedem Anklange aus dem Wege zu gehen, scheint uns

für den Komponisten kein empfehlenswerther Grundsatz zu sein, freies, ungezwungenes (aber logisches!) Schaffen auf Grund relativ origineller Motive — denn was ist heute absolut originell! — dürfte sicherer zu selbstständigen künstlerischen Ergebnissen den Weg bahnen. Durchaus Neues schaffen wollen, verräth immer den Mangel eigentlicher musikalischer Fonds, der, wenn er vorhanden, sich giebt wie er ist, in dem wohlbegründeten Bewusstsein, dass jeder Individualität von der Natur gewisse unübersteigliche Grenzen vorgezeichnet sind.

Ist nun aber eine Aehnlichkeit einmal entstanden, so wird man sie, falls sie überhaupt nach obiger Ausführung als existenzberechtigt erscheinen darf, thunlichst abzuschwächen suchen, entweder indem man, wodurch es nach dem oben Erörterten am sichersten geschieht, den Rhythmus in etwas verändert, oder, wenn dies die Logik der motivischen Entwicklung nicht zulässt, indem man in melodischer oder harmonischer Hinsicht, endlich auch in Beziehung auf Begleitung, Instrumentation u. dergl. Aenderungen eintreten lässt. Auffallende Reminiscenzen wirken immer störend, auch wenn man von der Schuldlosigkeit, ja Berechtigung ihres Urhebers dazu überzeugt ist. Dass aber die Bedeutung der Reminiscenzen in ihrem negativen Werthe in der Regel überschätzt zu werden pflegt und dass das Vorkommen derselben für den mangelnden Beruf eines Komponisten als solcher einen Massstab nicht abzugeben vermag, dafür dürften unsere grössten klassischen Meister die allerhandgreiflichsten Belege darbieten. Viel bedeutungsvoller, aber auch viel weniger controlirbar ist die Unselbstständigkeit des Stils eines Komponisten im Grossen und Ganzen, und darüber verlohnte es sich wohl, in einem gesonderten Artikel einschlägliche Betrachtungen anzustellen.

Betrachtungen über Beethoven's Sonate pathétique.

Von **Schwarzlose.**

(Schluss.)

Darauf der zweite Theil im Tempo Allegro con brio in c-moll, welcher sich in zwei Abschnitte, äusserlich an der Vorzeichnung kenntlich, zerlegen lässt. Der erste Abschnitt zerfällt wieder in zwei Theile, von denen der erste 30 Takte, der zweite 23 Takte lang ist.

Betrachten wir von diesen ersten 30 Takten zunächst 12 Takte, so finden wir in der Oberstimme ein gangartiges Gebilde, wie es im ersten Theile vom 25. Takte ab schon dagewesen ist. In der Unterstimme steht die bekannte Begleitung. Oktavenschläge in Achteln. Die Oberstimme nimmt die Tonreihe. e—a—g—dis und wiederholt dieselbe in der höheren Oktave, hier mit Begleitungstönen versehen. Nach diesen ersten zwei Takten ergreift die Begleitung sofort die bekannte harmonische Viertelbewegung, diesmal so, dass statt der ersten ganzen Note eine Viertelnote gegeben wird und zwar während 4 Takte. In der Oberstimme erscheint dagegen ein Motiv, welches in dem es-moll-Satze, wenigstens dem Rhythmus nach, dagewesen ist. Auf diese 6 Takte folgen 6 andere mit der Nachahmung der ersten auf einer eine Sekunde tiefer liegenden Stufe. Im 9. Takte übernimmt die Oberstimme die bekannten Oktavenpassagen bis zum 30. Takte. Die Unterstimme hat dagegen einen aufwärts steigenden, einstimmigen Gang, zuerst in der Tonreihe es—c—f—h, welche in der höheren Oktave wiederholt wird. Darauf geht die Oberstimme mit ihren Oktavenschlägen je einen chromatischen Ton tiefer und gestattet bei dem Tone a der Unterstimme die Nachahmung der Tonreihe. ges—f—des—c mit Wiederholung in der Oktave und den Endungstönen: g—e—f. Sobald die Oberstimme chromatisch in den Ton as gelangt ist, tritt zum dritten Male die Tonreihe auf, diesmal mit den Tönen: c—b—d—f und deren Wiederholung.

Nachdem die Unterstimme diese drei Tonreihen hat hören lassen, geht die Oberstimme innerhalb jeden Taktes durch 3 Töne hindurch. Die Unterstimme giebt von hier ab in Viertelnoten mit stets dazwischen liegenden Viertelpausen zuerst die vier Töne des Septimenakkords absteigend und einstimmig: f d h g und dann in Oktavenverdoppelung die Töne des Septimenakkords: des b g e. Die Oberstimme mit ihrer Achtelbewegung und absteigenden chromatischen Folge schliesst sich der Harmonie der Unterstimme stets an, bringt jedoch einzelne Hilfstöne. Nach Verlauf von 4 Takten erscheint ein Schluss in f-moll. die Unterstimme bringt in den nächsten 4 Takten nur in jedem Takte im ersten Viertel je einen Ton und zwar zweimal f und zweimal fis. Die Oberstimme setzt ihre Achtelbewegung immer noch fort und bringt zu den beiden F im Basse die Töne h as as g und g f f es; zu den beiden Basstönen Fis die Töne es d d es und es d d c, die in dem letzten Takte den verminderten Septimenakkord fis a c es repräsentiren, welcher in dem G des Basses und dem b der Oberstimme seine Auflösung findet. Von hier ab übernimmt wieder die Unterstimme die bekannten Oktavschläge. In den ersten 4 Takten bringt dann die Oberstimme gebrochene Akkorde, die im nächsten, also 5. Takte, mit dem G-dur-Akkorde schliessen. Die Unterstimme setzt noch 2 Takte lang ihre Achtelbewegung fort, die Oberstimme lässt dagegen die mehrfach angewendete Tonreihe, hier die Töne e f cis d und deren Wiederholung in der höheren Oktave hören. Während zweier Takte wird nun die Achtelbewegung unterbrochen; die Oberstimme bewegt sich

in hoher Lage in Terzen, während die Unterstimme in der Tiefe ebenfalls zwei Stimmen darstellt und Viertelbewegung innehält und zwar mit der Oberstimme korrespondirend Akkord darstellend. Diese 8 Takte werden nochmals in den nächsten 8 Takten wiederholt. Die nächsten 4 Takte setzen die Terzengänge in der Oberstimme noch fort, wenn die Unterstimme die entsprechende Viertelbewegung bringt und mit dem G-dur-Dreiklange einen Schluss bildet. Die Oberstimme ergreift aber sofort ein 8 Takte langes Solo, indem sie sich stetig abwärts neigt, zuerst in den Akkordtönen b f d h und dann in dem Septimenakkord mit figurirten Tönen as f d h. Die letzten Töne dieses langen Laufes sind jedoch leiterartig gehalten und bringen in der grossen Oktave den Gang g f es d, welcher in den nun folgenden Hauptsatz mündet.

Von hier aus bis zum Schluss des zweiten Theiles werden die im ersten Theile erschienenen Sätze und Gedanken verwendet oder wiederholt, der ganze Abschnitt kann darum der Wiederholungssatz genannt werden. Die Auseinanderhaltung der betreffenden einzelnen imitirten Glieder ist leicht zu finden und zu verfolgen.

In den ersten 12 Takten wird der Hauptsatz des Allegro, welcher dort an der Spitze steht, ganz wiederholt, statt des dem Hauptsatze folgenden Nachsatzes ist hier innerhalb der 12 nächsten Takte eine Reihe absteigender Akkorde in vollen Noten zu finden. Je 4 und 4 Takte bilden einen besonderen Gedanken, so dass derselbe dreimal auftritt und zwar so, dass der Bass in seiner Achtelbewegung stetig fortführend, jedesmal in aufsteigender Richtung geht, während die Akkordreihe sich abwärts bewegt. Gegenbewegung.

Alle drei Akkordgruppen sind reich an Modulation, die dritte wendet sich zum Schlusse nach C-dur und bringt daselbst die kleine bekannte Tongruppe, diesmal der Tonart entsprechend h c h c, wodurch der zweite Hauptsatz, Seitensatz, intonirt wird, welcher nach 32 Takten in c-moll abschliesst. Die Ausführung dieses zweiten Satzes, Begleitungsfigur in Viertelnoten, Motiv in oberer und unterer Lage, entspricht vollständig dem Auftreten desselben im ersten Theile. Es folgt nach jetzt wieder die harmonische, 8 Takte lange Akkordberechnung, im ersten Theil stand dieselbe in Es-dur, hier ist sie in c-moll zu finden. Die zweite Hälfte der Gruppe hat hier jedoch einen neuen Akkord, nicht allein neuen Bass-, sondern auch neuen Melodieton, durch welche bedingt wird, dass der dem ersten Theile entsprechende Gang auch hier in anderer Tonart stehen muss und zwar diesmal entschieden nach c-moll geneigt.

Diese Neigung des Ganges findet auch zugleich ihr bestimmtes Gepräge in den beiden Schlussakkorden, welche nun die Akkordberechnung in c-moll aufzutreten gestatten.

Die oben erwähnten 12 Takte werden in den folgenden 12 Takten wiederholt mit derselben Schlussformel in c-moll, demnach auch gestatten, dass der nächste Satz in c-moll erscheinen kann. Es folgt auch darauf der dritte Hauptsatz, besser wohl zweiter Seitensatz genannt, welcher im ersten Theile in Es-dur auftrat, hier in c-moll und wiederum auch so, dass bei seiner Wiederholung die Begleitung in einer tieferen Octavlage steht.

Sobald dieser Satz seinen Schluss in dem c-moll-Akkorde gefunden hat, lässt die Oberstimme in 4 Takten den Anfang des ersten Hauptsatzes nochmals erklingen und schliesst mit einem stark accentuirten, vier Viertel langen Dreiklang c es c ab. Der Bass setzt seine Octavpassagen, die er in dem Hauptsatze begonnen hat, fort und steigt in jedem folgenden Takte eine Stufe tiefer, wobei die obere Stimme stets dieselben Dreiklangstöne c es c, bald in einer höheren, bald in einer tieferen Lage, jedesmal stark betont, hören lässt, bis beide Stimmen nach 4 Takten in dem ff anzuschlagenden Akkorde fis a c es eine vorläufige Ruhe finden. Dieser Akkord wird zweimal nacheinander angeschlagen und zwar mit Verdoppelung seiner Intervalle und rückt diese beim zweiten Anschlagen so eng aneinander, als möglich ist. Der letzte Akkord trägt eine Fermate.

Eine Pause nach Aufhebung des verlängerten Akkords spannt die Aufmerksamkeit nach diesem nicht aufgelösten Akkord noch mehr. Zwei charakteristische Gedanken, die nun noch als Schlussgedanken auftreten, bringen die Erwartung zu ihrer Ruhe. Zuerst tritt die zweite Hälfte des Grave-Motivs auf, macht nach dem bekannten, weich endigenden Schluss in G-dur eine Pause, wiederholt das Motiv in höherer Lage und zugleich in einer anderen Tonstufe und lässt nach abermaliger Pause mit möglichster Verdoppelung der Akkordtöne das Motiv zum dritten Male hören, endigt jedoch diesmal nicht in der üblichen Formel, Viertelnote und Achtel, sondern ergreift einen absteigenden Gang, die obere Stimme in Oktavenverdoppelung, die untere Stimme in Harmoniefolgen, Begleitungsakkorden, bis beide, je nach einander anschlagend, eine Cadenz in c-moll formuliren. Eine nochmalige Wiederholung des Vordersatzes aus dem ersten Hauptsatze, in welchem die Oberstimme die Tonreihe c e f g as h c durchläuft, bringt nach dem kurzen Grave den 2. Theil zum Abschluss. Der letzte Ton der Tonreihe wird zu diesem Zwecke viermal in der Oberstimme gehört und mit den Akkordtönen c es begleitet; der Bass geht in seiner Achtelbewegung abwärts durch die Stufen C B As G. Der verminderte Septimenakkord fis a c es, der Bass das tiefe verdoppelte Fis, die Oberstimme in hoher Lage die bezüglichen Akkordtöne im ff angeschlagen, intoniren die Schlusscadenz. Derselbe Akkord wird nach drei Viertelpausen in engerer Lage noch einmal gehört, es folgen wieder dieselben Pausen und in solcher Folge bilden nun die Akkorde G c es, der Dominantseptimenakkord G h d f und endlich der Dreiklang C es g c, letztere beide in einer tiefen Lage, den Abschluss dieses zweiten Theiles des Allegro con brio.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 10. April 1898.

Sonnabend, 2. April. Konzert von Bertrand Roth. Der Pianist Herr R., der seine Ausbildung dem Leipziger Konservatorium und später der Unterweisung und Anregung Liszt's verdankt, stellte sich dem Berliner Publikum als ein in jeder Beziehung gereifter Künstler vor. Seine Technik ist vortrefflich gebildet, man gewinnt von seinem Spiel den Eindruck grösster Sicherheit und Unfehlbarkeit. Zu diesen Grundbedingungen für jeden künstlerischen Vortrag gesellt sich eine Ruhe und schönes Maasshalten. Die Elasticität seines Handgelenks bewahrt ihn vor roher Kraftentwickelung, er legt die Oktaven und Akkordgriffe in die Tasten, anstatt sie hinein zu schlagen und zu stossen und dadurch bleibt sein Ton edel, selbst beim Aufwand höchster Kraft. Seine Auffassung von Beethoven's Sonate, op. 101, die Art, wie er die rhythmischen Feinheiten in derselben zur Geltung brachte und den Inhalt durch ausgezeichnete Phrasirung klar legte, verriethen den feingebildeten Musiker. Das ebenso geist- als poesievolle „Dankgebet nach dem Sturm" von Henselt, so wie die drei Stücke von Chopin (c-moll-Notturno, As-dur-Walzer und cis-moll-Scherzo) konnte man nicht schöner hören, so weich und innig, so seelenvoll, so poetisch verklärt erschien alles. Bei vielen unserer jüngeren Pianisten nimmt übertriebene Tongebung überhand, je mehr Kraft sie entwickeln, desto leidenschaftlicher, glauben sie, erscheine ihr Spiel. Ein bedauerlicher Irrthum, in den leider auch Bühnenkünstler verfallen. Nur Kulissenreisser schreien, der gebildete Künstler braucht sich in der Kraft der Stimme nicht zu übernehmen, er wird den Ton höchster Leidenschaft oft dennoch wohl zu treffen vermögen. Auch in diesem Sinne ist Herr R. ein echter Künstler. Zeigte der Saal heut noch manche Lücke, der grosse künstlerische Erfolg, den Herr Roth errungen, mag ihn über diese Enttäuschung hinweg helfen. Der Bechstein'sche *Flügel* entwickelte eine solche Fülle und Schönheit des Tones, dass ihm nicht geringer Antheil an dem Erfolge des Spielers gebührt.

Am Charfreitag hatte der Königl. Musikdirektor Herr **Eduard Rohde** in der Georgenkirche ein geistliches Konzert veranstaltet. Der unter Leitung des Genannten stehende Kirchenchor zeigte treffliche Schulung und sang die nicht leichten Chöre von Palestrina, Grell, Mozart, Möhring und Bach rein, sicher und fein nüancirt. Für die gelungene Aufführung meines 137. Psalms (a capella) habe ich dem Dirigenten noch besonders zu danken. Angenehme Abwechselung bot die Betheiligung eines Posaunenquartetts. Namentlich erzielte die Fantasie für Posaune und Orgel von Hartmann eine mächtige Wirkung. Ganz geheimnissvoll, fast überirdisch klangen in diese Fantasie hinein einige Tamtamschläge, wie hätte ich von diesem rohen Naturinstrument eine so edle Wirkung vermuthet. Das Werk empfehle ich zur Aufführung in Kirchenkonzerte angelegentlichst. Rühmlichst zu erwähnen sind noch die Orgelvorträge des Herrn Apel, eines Schülers des Konzertgebers, der zwei Fugen von Bach und Händel spielte und im Vortrag derselben Kraft und Sicherheit, sowie anerkennenswerthe Finger- und Fussgewandtheit bekundete.

Die Aufführung der Johannis-Passion durch die Königl. Hochschule gewann ein besonderes Interesse dadurch, dass der grösste Theil der Solisten, welche sich ihrer Aufgabe in künstlerischer Weise entledigten, Schüler der Königl. Hochschule sind. Es wirkten mit: Herr v. Moden, Herr Stange, Herr Gillmeister, Fräulein Schoenenberg und Fräulein Fritsch. Den Herren Professoren Joachim und Schulze gebührt für die herrlichen Leistungen des Orchesters und des Chores, für die nach jeder Beziehung auf das sorgsamste vorbereitete Aufführung die wärmste Anerkennung. E. Breslaur.

Die letzte Triosoiree der Herren X. Scharwenka, H. Grünfeld und G. Hollaender in dieser Saison fand am Freitag den 8. April in der Singakademie statt. Frl. Beate Wüerst und Herr Kammermusiker Roth unterstützten die Konzertgeber, erstere durch Liedergaben von Mendelssohn, H. Hofmann, H. Schmidt, Jensen und Mangold, mit denen sie reichen Beifall erwarb, letzterer vereinigte sich mit Herren Scharwenka und Hollaender zur reizvollen Wiedergabe des lieblichen Es-dur Trios für Clarinette, Viola und Klavier von Mozart. In erster Reihe bot das Programm Volkmann's b moll-Trio, von dem mir besonders der erste Satz, sowie die erste Hälfte des zweiten Satzes und der stimmungsvolle Schluss zusagte. Herr Scharwenka brachte Schumann's Carneval mit äusserst brillantem, feurigem Spiel zu Gehör, ohne in Bezug auf Lieblichkeit und Innigkeit der Wiedergabe, auf welche Eigenschaften verschiedene Nrn. dieses Werkes reichen Anspruch machen, irgend etwas schuldig zu bleiben. Herr Grünfeld spielte Sarabande und Mazurka Nr. 2 von Popper mit reizendem Ton und virtuoser Technik, Herr Hollaender bot eine Romanze von Reinecke, die mir nicht erheblich gefallen hat und die jedenfalls weniger als manch anderes Stück geeignet war, die anerkannten Vorzüge des geschätzten Künstlers in helles Licht zu stellen. Das zahlreich versammelte Publikum nahm sämmtliche Vorträge sehr beifällig auf und bezeugte dadurch sein lebhaftes Interesse für das Unternehmen sowohl als für die ausführenden Künstler.

A. B.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Komponist **Albert Becker** hat als Anerkennung für sein grosses Werk, die Messe in B-moll, welche dem König von Sachsen gewidmet ist, einen höchst werthvollen Brillantring erhalten.

— Am 1. April 1855 eröffnete der Königliche Hofpianist Herr Professor Dr Theodor Kullak, die Neue Akademie der Tonkunst mit 141 Schülern und Schülerinnen. Das genannte Lehrinstitut gewann in den folgenden 25 Jahren durch seine Leistungen und durch das stete Wachsen des ihm vom Publikum geschenkten Vertrauens eine Ausdehnung, die dasselbe in Hinblick sowohl auf die Unterrichtsresultate, als auch auf die Frequenz als die bedeutendste existirende Musikschule hinstellten. Dies Kunstinstitut beging am 1 April dieses Jahres die Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens mit 1040 Zöglingen und 86 Lehrern und Lehrerinnen. In dem mit Blumen festlich geschmückten Saale der Anstalt hatten sich am Vormittage des Jubiläumstages das Lehrpersonal, die Familie des Direktors, sowie Freunde und Gönner desselben, darunter Se. Excellenz der Graf von Redern, versammelt. Unter der lorbeergeschmückten Büste des Jubilars erwartete ein Theil des akademischen Chores (mit Frau Prof. Wüerst an der Spitze) unter Führung des Herrn Mus.-Dir. Alexis Holländer und Direktion des Herrn Prof. Wüerst den Gefeierten, welcher, geführt von Herrn Prof. Grünwald, mit seiner Familie unter den Klängen des Händel'schen „Seht, er kommt mit Preis gekrönt" den Saal betrat. Herr Prof. Heinrich Dorn hielt darauf die Festrede und überreichte eine silberne, auf hohem Fuss stehende Schaale, ein Geschenk des Lehrpersonals. Demnächst brachte eine Deputation von jungen Damen das Geschenk der Schülerinnen, einen silbernen Lorbeerkranz auf blauem Atlaskissen. Beide Festgaben sind aus dem Atelier der Hofjuweliere Wagner und Sohn hervorgegangen. Ein Chor, zu welchem, wie auch zu der Händel'schen Melodie Herr Prof. Fr. Märcher den Text geschrieben, und den Herr Prof. Wüerst in Musik gesetzt hatte, beschloss die officielle Feier, nach welcher der Jubilar tief bewegt in warmen Worten seinen Dank aussprach. Von den vielen Festgaben nennen wir nur einen vom Königl. Hoflieferanten Hrn. Bechstein übersandten Konzertflügel. Ein solennes Dejeuner reihte sich der Feier an, während dessen eine Deputation des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen, dessen Ehrenpräsident Herr Prof. Kullak ist, unter Führung des Herrn Prof. Dr Alsleben seine Glückwünsche überbrachte. Der Abend dieses festlichen Tages war ausschliesslich dem geselligen Zusammensein gewidmet. Ein Souper vereinte etwa 250 Personen im Englischen Hause. Die Reihe der Toaste eröffnete Herr Prof. Wüerst durch ein Hoch auf Se. Majestät den Kaiser. Herr Musik-Direktor Hollaender sprach auf den Jubilar, Herr Dr Bischoff auf die Akademie, Herr Prof. Dr Märcher auf die Gattin des Jubilars, Herr Fritz Kirchner endlich auf die Frauen. Prof. Kullak gedachte seiner Lehrer und Lehrerinnen, Prof. Dorn in humoristischer Weise seiner ersten Begegnung mit dem Jubilar vor langen Jahren. In den Ess- und Redepausen führten die Herren Dr Bischoff und Nicodé zu vier Händen einen Festmarsch des Jubilars unter dem Titel „Viktoria" aus, Fräulein Anna Idagson sprach ein Gedicht „Ich hab's gewagt", Fräulein Bertha Wüerst sang einige Lieder und Herr Xaver Scharwenka leitete durch den Vortrag eines Menuett eigener Komposition in künstlerischer Weise zu dem von der jungen Welt längst herbeigewünschten Tanz über, der nach der Aussage von Augenzeugen noch lange die frohe Gesellschaft gefesselt haben soll. F.—t.

— Herr Prof. Dr **Th. Kullak** hat bei Gelegenheit der Feier des 25jährigen Bestehens der „Neuen Akademie der Tonkunst" für diese, von ihm geleitete Anstalt eine Unterstützungskasse gegründet, aus welcher den akademischen Lehrerinnen in Krankheits- oder Unvermögensfällen Hülfe gewährt werden soll. Als Grundlage für diese Kasse hat der Stifter derselben ein Kapital von 1000 Mark überwiesen.

— Herr Dr **A. Kalischer** beschloss am 2. April die musikgeschichtlichen Vorlesungen, welche er im letzten Winter unter stets wachsender Theilnahme des Publikums an Direktor Werkenthins neuem Musikinstitute gehalten. Diese Vorlesungen erhielten durch Klavier- und Gesangvorträge von Werken aus verschiedenen Zeitabschnitten der Musikgeschichte erhöhten Reiz. Um die Wiedergabe der vielen oft eigenartigen und geschickt gewählten Klavierkompositionen machte sich Herr Direktor Werkenthin besonders verdient.

— Herr Professor **H. Ehrlich** hielt am 4. April im Saale des Architektenhauses den ersten der von ihm angekündigten drei Vorträge über Geschichte der Musikaesthetik vom Jahre 1790 bis zu R. Wagner. Der Vortragende hatte das reiche, oft schwer zugängliche Material mit bewunderungswürdigem Fleiss zusammengetragen und gesichtet. Die gründliche und doch allgemein verständliche und fesselnde Darstellung eines so schwer zu behandelnden Themas gereicht dem Vortragenden zu hohem Verdienste. Der Redner sprach zuerst von dem zwischen starrem Formalismus und Gefühlstheorie mitten inne liegenden Gebiete, das noch für musik-aesthetische Leistungen nutzbar zu machen sei, und wies nach, dass die Ansichten der Anhänger der romantischen Schule gar keinen Einfluss auf die musikalische Kritik jener Zeit ausgeübt habe und dass erst von E. T. A. Hoffmann an eine Einwirkung der Romantik auf die musikalische Kritik zu spüren sei. Im nächsten Vortrage sollen die durch Schopenhauers und Wagners Bestrebungen erzielten Wandlungen auf dem Gebiete der Musikaesthetik erörtert werden.

— Der Violinvirtuose **Henry Wieniawski**, Bruder des Pianisten Joseph Wieniawski ist in Moskau gestorben.

— Die Programme von 3 Schüleraufführungen der rühmlichst bekannten **Ramann-Volkmann'schen** Musikschule in Nürnberg zeichnen sich durch eine sehr geschickte Zusammenstellung aus und enthalten

gediegene Kompositionen von Stücken im Umfange von 5 Tönen bis zu Schumann's Op. 47, Konzertsatz, und Mozart's Allegro des D-dur-Konzert. Die Namen der Ausführenden sind nicht genannt.

— Die Musikschule in Frankfurt a. M. bildet Klavierspieler, Sänger und Komponisten. In den drei Prüfungskonzerten, welche am 22., 23. und 24. März stattfanden, gelangten u. a. Konzerte von Beethoven, Schumann's Variation für 2 Klaviere, Hummel's H-moll-Konzert, Beethoven's Es-dur-Trio, Tartini's G-moll-Sonate und verschiedene Gesänge von Händel, Weber, Mendelssohn und Franz zur Aufführung. Theoriearbeiten der Schüler lagen zur Ansicht aus.

— Unter der Firma „Verein Berliner Pianofabrikanten und Vermiether" hat sich jetzt hier eine Gesellschaft gebildet, zu dem Zwecke, sich gegenseitig diejenigen Personen zu bezeichnen, welche die vermietheten Instrumente entweder verkauft oder auf irgend eine Art haben abhanden kommen lassen, oder von welchen der Vermiether in keiner Art seine Befriedigung in Betreff seiner Schuldforderung erlangen kann. Die Vereinsmitglieder verpflichten sich, an jedem vermietheten Instrument ein geheimes Zeichen anzubringen, welches nur ihnen bekannt und bei etwaigem Verkauf des Instruments nach Beschlussfassung des Vereins ungiltig zu machen ist.

Cöln. Herrn **Eduard Mertke**, Lehrer am Konservatorium in Köln ist das Prädikat: **Königlicher Musikdirektor** verliehen worden.

— Herr J. **Kwast** veranstaltete kürzlich eine Soirée im grossen Saal des Konservatoriums, in welcher er in historischer Reihenfolge Werke von Bach, Händel, Rameau, Beethoven, Schumann, Chopin, Hiller und Liszt zum Vortrag brachte und damit seine pianistische Vielseitigkeit auf's glänzendste bekundete.

Danzig. Herr H. **Buchholz** leitet seit dem Jahre 1878 eine Orchesterschule zur Heranbildung von Militärmusikern für die deutsche Armee, mit welcher auch eine Klavier- und Violinschule verbunden ist. Die Programme der Sinfoniekonzerte, welche unter Leitung des Genannten und unter Mitwirkung von Schülern der Orchesterschule stattfinden, zeichnen sich durch echt künstlerische Zusammenstellung aus.

Lemberg. Am 1. April wurde hier eine neue Oper in 4 Akten unter dem Titel „**Mindowe**" Libretto nach dem polnischen Drama des Dichters Stowacki's, von dem noch jungen Komponisten **Henryk Jarecki**, Kapellmeister an der hiesigen Oper, aufgeführt. Das talentvolle Erstlingswerk auf dramatischem Gebiete ist für uns Polen deshalb so erfreulich, weil es uns hoffen lässt, dass unsere noch spärliche Operalliteratur durch einheimische Komponisten nach und nach bereichert werde. Nach der zweiten Aufführung wurde dem Komponisten seitens einer Anzahl von Schriftstellern und des Opern-Künstler-Personals ein silberner Taktstock auf offener Bühne überreicht. Henryk Jarecki ist ein Schüler Moniuszko's.

Paris. Präsident Grevy überreichte Herrn Verdi, als er den italienischen Meister mit seiner Gemahlin, dem Kunstminister und einigen anderen Musikfreunden zum Dejeuner empfing, die Insignien eines Grossoffiziers der Ehrenlegion. Er schätzte sich glücklich, sagte Herr Grevy, dem Meister dieses Zeichen seiner Bewunderung und dem Lande, welchem er angehört, diesen Beweis seiner Sympathie zu geben. Von den lebenden französischen Komponisten bekleidet kein einziger in der Ehrenlegion den Rang, auf welchen Verdi erhoben worden ist, selbst Gounod ist nur Kommandeur des Ordens, dürfte aber, wie man glaubt, bei nächster Gelegenheit ebenfalls zum Grossofficier aufsteigen.

Bücher und Musikalien.

Kompositionen von George Mathias.

Op. 18. 3 Romances sans paroles pour Piano. Paris, Henry Lemoine et fils.
Op. 20. Sonate pour le piano. Paris, E Gérard et Cie.
Op. 28. Etudes spéciales de style et de mécanisme, 2 Hefte. Paris, Heugel & Co.
Op. 30. Cinq morceaux symphoniques pour Piano, Violon et Violoncelle. Paris, Richault.
Op. 32. La flûte enchantée de Mozart. Variations. Paris, Heugel & Co.
Op. 33. 2e Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Paris, Maho.
Op. 35. 3e Sonate pour Piano. Paris, Richault.
Op. 37 Trois Marches caractéristiques à 4 mains. No. 3. Marche chinoise. Paris, Heugel.
Op. 40. Trois morceaux de Concert. No. 3. Caprice-Polka. Paris, Heugel.
Op. 45. Trois Caprices. No. 1. Le rouet enchantée, Ballade. Paris, Heugel.
Op. 48. Le retour des champs, pastorale. Paris, Heugel.
Op. 50. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Paris, G. Hartmann.
Op. 53. Chants du crépuscule pour Piano. Paris, Durand Schönewerk.
Op. 55. 7 petites pièces pour Piano. Paris, Durand-Schönewerk.
Op. 56. Ouverture de Mazeppa. Paris, Hartmann.
Op. 58. 12 pièces symphoniques, quatre suites, pour piano. Paris, Heugel.
Ballatina pour Piano. Paris, Boieldieu.
3 Livre de Romances sans paroles pour Piano. Paris, Henry Lemoine.
Oeuvres choisies. Paris, Brandus.

In No. 42 der „Signale" von 1879 besprach ich einen Band mit etwa 20 Klavierkompositionen von **George Mathias**, einem mir bis dahin unbekannten Meister. Ich fand darin eine glückliche Mischung des französischen und deutschen Naturells und so empfahl ich die Sammlung die oben zuletzt erwähnten „Oeuvres choisies", Paris, bei Brandus. Nach und nach wurden mir auch die übrigen angeführten Werke, ausserdem auch noch einige sehr gute Arrangements à 2 ms. Mozart'scher, Beethoven'scher und eigener Symphoniesätze, auch ein Konzert Op. 21 mit Orchester, Paris bei Heugel, zugesandt. Nachdem

ich nun die Werke grösstentheils auch Anderen zugänglich gemacht und von ihnen entschieden angenehm lautende Urtheile vernommen habe, meinte ich, dieselben auch in diesen Blättern nennen zu sollen, damit man sich vielleicht einzelne ansehe, die ganze Serie abschreibe und der ersten besten Musikalien-Leihanstalt zur Berücksichtigung überweise, wenn es gilt, den Katalog mit Nova zu versehen. Die Franzosen kultiviren unsere Meister, auch die vom Klavier, dagegen wie wenig spielen wir die neuen französischen! Sie sind uns zu flach, ja, aber in deutscher Vermischung machen sie sich gut. Bitte, meine Herren Kollegen, lassen Sie nur erst die 1. Lieferung der Etudes speciales Op. 28 von Mathias (einem 1826 in Paris geborenen und dort erzogenen Sohn deutscher Eltern) kommen (Preis 15 Fr.), und Sie werden Achtung vor dem Manne haben, seine Etüden aber, die alle musikstückartig sind, hübsch, eigen und förderlich finden. Dergleichen ist frischer Phantasiesaft, den wir Deutschen immerhin brauchen können. Louis Köhler.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Gustav Hasse: Für kleine Hände, 12 leichte und und instruktive Klavierstücke, op. 44, No. 2 und 3. Polka und Walzer. Berlin, Simon.

— C-dur-Sonatine von Kuhlau.

Chopin: Mazurka op. 24, No. 3.
do. do. op. 67, No. 2.

— Chopin, Mazurka, op. 7.

Carl Eschmann: 12 Studien zur Beförderung des Ausdrucks und der Nüancirung. Op. 16. Berlin, Luckhardt.

— Chopin's Etüden und Moscheles' Studien.

Meinungs-Austausch.

Herrn Dr. A. Kalischer in Berlin.

Ich gebe Ihnen Recht, den Septakkord mit übermässigem Dreiklang und grosser Septime der Konsequenz wegen einen übermässig grossen Septakkord zu nennen. Es wird Ihnen nicht entgangen sein, dass ich diese Benennung aufführe, diesen Akkord aber dann kurzweg als „übermässigen" bezeichne, da er der einzige ist, welcher einen übermässigen Dreiklang zu Grunde hat. Für die Praxis aber habe ich häufig obige ausführliche Benennung eingeführt, weil nicht selten Schüler bei Bildung desselben unsicher waren, ob er mit grosser oder kleiner Septime zu notiren. Ihre andere Bezeichnung aber, nämlich „übermässiger Dur-Septimenakkord", möchte ich nicht gut heissen, da die Bezeichnung der in der Intervallenlehre nur der Terz, resp. dem betreffenden Dreiklang zukommt, nicht aber der Septime, welche nur gross, klein oder vermindert sein kann. Dasselbe gilt vom „hartverminderten Moll-Septimenakkord", welcher ausführlich nur hartvermindert kleiner Septakkord heissen darf. Die Bezeichnung „doppelt vermindert verminderter" Septakkord klingt gar zu ungeheuerlich vermindert, da ziehe ich mir — der Konsequenz zum Trotze — die Bezeichnung dreifach-verminderter Septakkord vor, insofern ja wirklich alle drei Intervalle vermindert sind und diese Benennung nicht die geringste Veranlassung zu Missverständnissen giebt. Ich halte diese Bezeichnung entschieden für zweckmässiger, wie auch die Bezeichnung Haupt für gross kleiner Septakkord.

Ihre Aufeinanderfolge der Septakkorde ist eine höchst sinngemässe. Ich führe dieselben in der Folge vor, wie sie der Reihe nach in den 3 diatonischen Tonleitern gefunden werden. Der Schüler findet sie hier mit Leichtigkeit selbst und kann sie auch nach unserem gemeinsamen Prinzip richtig benennen.

Nach Ihrem neuen Septakkord-System aber, welchem ich meinen Beifall nicht versagen kann, würde von jetzt ab ein Unterschied zwischen normalen und unnormalen Septakkorden zu machen sein. Vielleicht passt Ihnen diese Eintheilung auch? Ich schicke aber dem Nachfolgenden voraus, dass ich mich durchaus nicht für berufen fühle, ein massgebendes Urtheil geben zu wollen. Das überlasse ich den Meistern der Musikwissenschaft.

Dieser Meinungsaustausch hat doch nur den Zweck, auch Andere in die Sache zum Nachdenken hineinzuziehen. Durch Hin und Her klärt sich die Sache und es wird etwas Ganzes daraus.

Diese speziell von Ihnen aufgestellte neue Septimenakkordlehre interessirt mich lebhaft und beschäftigt mich in hohem Grade. Ich werde dieselbe jetzt meinem theoretischen Unterricht zu Grunde legen und die Resultate beobachten. Vorher aber ist es mir um eine genaue Verständigung mit Ihnen zu thun, und würde ich mich sehr freuen, wenn unsere Ansichten über diesen wichtigen Punkt sich ausgleichen könnten.

Zu den normalen Septakkorden zähle ich diejenigen, welche alle Bedingungen eines Septakkordes erfüllen. Diese Bedingungen sind: Erstens das Vorhandensein der wichtigsten Intervalle eines Septakkordes, — das sind die beiden Grenztöne Grundton und Septime. Zweitens die Möglichkeit, den Septakkord in einen Dur- oder Molldreiklang der leitereigenen Oberquarte (oder Unterquinte) auflösen zu können. Diese Möglichkeit soll also vorhanden sein, es ist aber nicht unwiderrufliche Bedingung, den Septakkord niemals anders zu führen.

Demnach würden zu den normalen Septakkorden zunächst die ersten 6 der harmonischen Molltonleiter gehören. Ich citire dieselben hier in der Reihenfolge, wie sie sich in dieser Tonleiter von c aus finden lassen. 1. Stufe c-es-g-h klein gross, 2. Stufe d-f-as-c vermindert kleiner, 3. Stufe es-g-h-d übermässig-grosser, 4. Stufe f-as-c-es kleiner, 5. Stufe g-h-d-f Haupt-, und 6. Stufe as-c-es-g grosser Septakkord.

Als 7ten normalen Septakkord bitte ich den der 2. Stufe in der alterirten Tonleiter hinzunehmen zu wollen, nämlich den hartvermindert-kleinen d-fis-as-c. Er erfüllt alle Bedingungen eines normalen Septakkordes, Grundton und Septime sind vorhanden und lässt sich in den G-dur Dreiklang der leitereigenen Oberquarte auflösen. Mit diesen sieben normalen Septakkorden ist zu allererst zu operiren.

Unnormale Septakkorde sind nun diejenigen, welche nicht die beiden Bedingungen eines normalen Septakkords erfüllen. (Dass ich bei unnormal die deutsche Vorsilbe „un" gebrauche, wird mir wohl

verwendet werden, da vielfach bei Pianofortewerken diese Stille liegt in Gebrauch ist, z. B. bei [illegible] [illegible] etc. Die anormalen Septakkorde haben aber auch die beiden [illegible] und Septime [illegible] Septakkorde zu erkennen und zunächst auch dafür zu halten und [illegible] des Stammtones eines Septakkord [illegible] dem Umfange nach [illegible] Veränderung [illegible] Akkordintervalle von Septakkord. Es handelt sich hier nur um die Auflösung [illegible] um die zweite Bedingung. Lässt sich der Septakkord nicht in einen Dur- oder Molldreiklang der Oberquarte auflösen, so ist er ein anormaler Septakkord. Dann gehören von [illegible] Septakkorden der verminderte der 7. Stufe in Moll [illegible] der verminderte der 4. Stufe in der alterierten Tonleiter [illegible] verminderte der 7. Stufe [illegible] Leiter [illegible] Der [illegible] Grundton [illegible] Auflösung nicht auf die [illegible] Oberquarte [illegible] auf die [illegible] Oberterz [illegible] d, f, as in den Dur- oder Molldreiklang auf g, h, d, f, as in den Dur- oder Molldreiklang auf c.

Diese anormalen Septakkorde finden [illegible] Anwendung in der praktischen Musik, dass es nicht wenig ist, den Schüler mit denselben gleich bei der Septakkordlehre bekannt zu machen, nicht erst bei den Nonenakkorden. Man kann ja dann wieder darauf zurückkommen. Der grösste Theoretiker hört [illegible] in seiner Einbildung den hinzugedachten Grundton zu einem Nonenakkorde, nicht aber der Schüler; dieser hört nur, was er [illegible] und oft auch das nicht mal, wie die Erfahrung beim Unterricht oft genug lehrt. Der Schüler arbeitet anfangs in der Theorie viel mehr mit den Augen als mit den Ohren; letztere werden durch die Übung erst allmählich befähigt, das auf dem Papier Geschriebene in seiner [illegible] auch zu hören. Wird ein Basston über der Terzlage abgezeigt, so wird der übrigbleibende Teil von jedermann auch als [illegible] wenn auch [illegible] mit [illegible] erkannt [illegible] aber vom ungeübten Ohr des Schülers ist der [illegible] Nonenakkord nie [illegible] Grundton nicht zu erkennen. Nimmt man dem Nonenakkord einen seiner beiden Grenztöne, Grundton oder None, so bleibt [illegible] Auge ein Septakkord übrig. Auch lässt sich beim Nonenakkord [illegible] Grundton in der [illegible] darstellen, er wird immer als Septakkord notiert werden müssen.

Im Übrigen sind nur die regelrechten Auflösungen der normalen und anormalen Septakkorde hier gezeigt worden. Es bleibt nun nur noch nachzutragen, dass diese Septakkorde nicht unter allen Umständen einzig und allein diese vorgeschriebene Auflösung zur Folge haben müssen, aber es müssen möglich sein. Es können dieselben auch mit allen denjenigen Akkorden verbunden werden, mit denen sie gemeinschaftliche Töne haben, und auf diese Weise nicht nur mit leitereigenen, sondern auch mit leiterfremden Akkorden. Ebenso würde ich nun Ihre Verbindung des verminderten Septakkordes h d f as mit dem [illegible] Dreiklang [illegible] ablehnen.

Ich bitte es noch einmal, dass ich das eine Auflösung des Septakkords nenne, wenn sich der normale Septakkord in einen Dur- oder Molldreiklang der Oberquarte, der anormale in einen Dur- oder Molldreiklang der Obersekunde auflöst. Alle anderen Fortschritte des Septakkords nenne ich eine [illegible] Akkordverbindung [illegible] Harmoniefortschritt.

Würde Sie dagegen die Akkordverbindung des verminderten Septakkords der 7. Mollstufe mit dem übermässigen Dreiklang der 3. Stufe als eine Septakkord-Auflösung gelten erhalten, so wäre dem entsprechend auch der [illegible] verminderte Septakkord der [illegible] Stufe in der alterierten Leiter als normaler Septakkord zu betrachten, da er sich in den selben übermässigen Dreiklang der Oberquarte auf[illegible] lässt. Dann wäre die Zahl der normalen Septakkorde um [illegible] gewachsen.

Der verminderte Septakkord lässt sich [illegible] mit dem Moll-Dreiklang verbunden, der Ton [illegible] das [illegible] Der [illegible] verm. Septakkord [illegible] [illegible] mit dem Moll-Dreiklang verbunden werden, [illegible] Kontaktes [illegible] Septakkorde vorgeführte [illegible] auch sogleich auch ein anormaler Septakkord behandeln, wie Sie selbst den Beispiel mit dem verm. Septakkord h d f a, durch seine Auflösung in den C-Dreiklang, aufführen. Selbst der Haupt-Septakkord g h d f kann wie ein anormaler anerkannt werden, wenn er in den Ander-Dreiklang der Obersekunde erfolgt wird. Es ist dies [illegible] Septakkorde und überwundene Trugfortschreitung. Der gedachte Grundton ist [illegible]

Zunächst wäre [illegible] die vorgeführten, auf Tonleiterstufen zu bildenden Septakkorde zu arbeiten, weil der Schüler diese selbst leicht und sicher auffinden und auf [illegible] Grundtönen aufbilden kann. Erst wenn darin Sicherheit erlangt ist, können die bereits vorhandenen Septakkorde durch Erhöhung [illegible] Akkordintervalle in andere verwandelt werden. Das wären dann die modifizierten Septakkorde, welche den Anhang zur Septakkordlehre bilden. Ausführlicheres ist über diese nicht nötig, denn auch [illegible] wenigen Fällen werden die modifizierten Septakkorde für die praktische Musik mit Absicht gewählt, sondern werden vielmehr dem Komponisten bei komplizierter Stimmführung meist zufällig unter die Feder geraten.

Ihre neue Septakkordlehre hat ganz neue Gesichtspunkte eröffnet. Sie werden erkennen, dass ich Ihnen gern folgen will.

Ihrem [illegible] [illegible] entgegensehend, bin ich

Ihr ergebener

Görlitz, 21. März 1899. [illegible]

Antworten.

Herrn Pr. W. L. in Hamburg. Von neueren eleganten und gefälligen Salon-Kompositionen, die sich besonders zum Vortrag bei [illegible] und häuslichen Festen eignen, empfehle ich: [illegible] [illegible] Charakterstück [illegible] Leipzig bei Leuckart. [illegible] [illegible] Zigeuner [illegible] [illegible] nicht länger als [illegible] werden Ihren Wünschen besonders entsprechen. Der einige Gewandtheit im Spiele von [illegible] und gebrochenen Akkorden, wie sie ungefähr [illegible] [illegible] Schwierigkeit erfordert, erlangt hat, wird die Stücke gut überwältigen können.

Von deutschen Komponisten [illegible] dem Vortrage sehr anmutige, [illegible] [illegible] Klavierstücke zu 4 Händen: „Im Frühlingstraum" op. 21. Sie sind leichter als die vorigen.

E. S. hier. Noch leichter als die Ihnen in voriger Nummer S. [illegible] empfohlenen Stücke für 4 Hände sind die bei [illegible] in Leipzig erschienenen von [illegible] Krug. [illegible] Fantasien über Opernmelodien für 4 Hände, op. [illegible]

Herrn G. Langenbach in Gifhorn. Besten Dank. Muss uns aber die Werke erst ansehen.

Herrn Noak in Rixte. [illegible] Brief und Aufsatz erhalten. [illegible]

Fräulein Paula Hartmann in Reutlingen. Eine günstige Besprechung zur Übung des [illegible] bearbeitete Herr Direktor [illegible] in seinem Werke: Die Klavierunterrichtsmethode. Sie lässt sich

wohl an Flügeln ohne grosse Mühe anbringen, nicht so an Pianino's. An den Pianinos meiner Musikschule habe ich die von Duysen erfundene Dämpfung, die aber nur von einem Fachmann hergestellt werden kann. Ihre Beschreibung wird aber gewiss Vielen willkommen sein.

O. Clauberg in Malchow. Jedenfalls 1, 2, 5 und 5, 2, 1.

C. F., hier. Allerdings befindet sich in einigen Ausgaben von Beethovens Sonaten über dem zweigestrichenen a im 14. Takte vor dem Schluss der Cismoll-Sonate keine Fermate, selbst in der Ausgabe Bülow (Aibl) nicht und doch lässt dieser den Triller ein und einen halben Takt aushalten, giebt also dadurch die Nothwendigkeit der Fermate zu. Kroll, in der Ausgabe Fürstner, hat eine Fermate über dem a und giebt folgende Anweisung zur Ausführung des Trillers:

„Diesen langen Triller lasse man, mit starkem Einsatz auf der höheren Sekunde, ziemlich langsam anfangen, steigere ihn zu beliebiger Schnelligkeit und verringere die Bewegung wieder gegen das Ende allmälig, so dass an seinen letzten Tönen die folgende Kadenz sich ganz gleichmässig anschliesse."

Bülow lässt den Triller mit der Hauptnote a anfangen, Moscheles mit der nächst höhern, wie aus dem Fingersatz hervorgeht. Ich halte es mit Bülow.

Berichtigung.

Unter den in der letzten Nummer d. Bl. aufgeführten Vorstandsmitgliedern des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen ist der Name des Herrn Werkenthin vergessen worden, der zum Rendanten wiedergewählt worden ist. E. B.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 12.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalischi), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 9. | **Berlin, 1. Mai 1880.** | **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Wissen und Können.

Von Professor **Flodoard Geyer.**

Wissen und Können werden für gewöhnlich als zwei ganz verschiedene Mächte angesehen, von denen man glaubt, dass sie sich wie Pole nicht berühren. „Wenn", so vernahm ich oft, „der Künstler nur der Könnende ist — der Wissende braucht er nicht zu sein." Ja, ich hörte auch dies: „Schlimm für den Künstler, wenn das Können ihm untreu wird, und er sich nur als der Wissende zeigen muss!" Soll dieser Ansicht überhaupt noch Sinn unterliegen, so ist es dieser, dass sie „Wissen" hier mehr als die Verstandesseite, „Können" aber als die Gefühlsseite nimmt. Sie will dann wohl so viel sagen: „In dem Grade als der Komponist nur nach dem Regelwesen schafft, ist er einseitig; besser ist es für ihn, dass er Gefühl und Phantasie habe. Denn wenn ihn diese letztere verlässt und er den Verstand mit den Regeln zu Rathe ziehen muss, dann kann sein Werk wohl sehr schulgemäss und richtig, aber es wird weniger gefühlt, minder phantastisch werden. So die gewöhnliche Ansicht. Ich werde zeigen, wie einseitig sie ist und dass Können und Wissen, statt einander ausschliessende, vielmehr einander ergänzende Mächte sind. Es ist wahr, dass, so wenig der Unterrichtete, gelehrte Mann schon ein Dichter ist, ohne zugleich der formsinnige, schöngestaltende, phantasiereiche Kopf zu sein, ebenso wenig der unterrichtete Musiker, der noch so viel gelernt hat, ein Komponist sein wird.

Aber es ist auch dies wahr: Der phantasiereiche Kopf wird, als Dichter gedacht immer ein Naturalist bleiben, so gut wie der noch so tief fühlende, noch so lebhaft Einbildende, als Musiker gedacht, wenn nicht bei Beiden die ganze Bildung, das mühsam angeeignete Wissen dazu kommt und also das Können mit dem Wissen so eins wird, dass man eins für das andere setzen kann. Bei einem vollendeten Meister werden wir nie wissen, was wir höher stellen und was wir im Augenblicke mehr bewundern sollen, das Phantastische, Heroische des Kunstwerks, mit einem Worte, die für jeden fassliche Seite daran, oder die tiefdurchdachte, bewusste Form, welche, obgleich sie jetzt in einem Gusse hingeworfen scheint, doch ebenso langsam und mit gleicher Vielheit, Theil neben Theil, heranwachsen musste, wie die des mühsam arbeitenden Bildners.

Denn dem Ergusse einer Natur gehen viele vorbereitende Arbeiten voran, welche nach dem einen wohl bewussten Ziele streben. Wer sie nicht kennt, dem mag es wohl so scheinen, als ob das Werk wie Pallas aus dem Haupte Zeus, so aus dem des Künstlers entsprungen sei. Und so muss es auch scheinen! Aber fünf bis zehn Jahre, welche der Bildner dran formte, sind wahrlich ebensowenig ein einzelner Sprung, als eine Partitur von mehreren hundert Seiten im Nu entstehen konnte. Da wurden erst manche Entwürfe gemacht, Satz und Gegensatz entgegen gestellt und dann zusammengefügt, geändert

und gemodelt, bis der Schöpfer sagen konnte: Vollendet! Wenn der Meister Blitze schleudert, so ist dies kein Ungefähr.

Lange Uebung, langes Sinnen verschaffte seiner Hand Sicherheit. Wozu Worte? Die so oft genannte Ouverture zur Zauberflöte — ist sie durch ein unbewusstes Ungefähr eine Fugenarbeit geworden oder war es nicht vielmehr die wohldurchdachte, mit hellem Bewusstsein empfangene Idee Mozart's, der zu den Mysterien der Isispriester grade eine für Einige geheimnissvolle, für Andre tiefbedeutende Kunstform erwählt hat? Ist hier nicht ebenso viel Verstand und Wissen, als Phantasie und Können? Es zeigt sich hier so recht, was es mit der Bewusstlosigkeit dieses, sowie jedes Künstlers auf sich hat. Es ist Thorheit und Unverstand, den Künstler bewusstlos zu denken. Der Dichter lässt den Genius den Lieblingen desselben die Hand führen, aber dies ist nur ein Bild! Denn er selbst, der Dichter, kennt gar wohl die Schmerzen, mit denen er schafft. Weder Leibliches noch Geistiges wird ohne Wehen geboren.

Unbewusst Geschaffenes hat keinen Werth! — Was ist denn aber nun, so höre ich fragen, das Talent, was ist Genie, was Anlage? Sind dies denn nicht unmittelbare Gaben, welche niemand durch noch so hellen Verstand sich aneignen kann? Ja, es sind unmittelbare Gaben und ich halte es für die erste Bedingung im Leben des Künstlers, dass er fühlt, es seien ihm unmittelbare Gaben gespendet. Ein gewisses Etwas, eine Stimme aus dem Innern, ein Instinkt zieht ihn unwiderstehlich hin zur Kunst. Niemand, hoffe ich, wird jemals Künstler ohne solche innere Stimme. Er machte Versuche, noch ehe er Unterweisung erhielt. Schwerlich entschliesst er sich über Nacht zur Kunst und ohne eine solche Einleitung zu dieser selbst gefunden zu haben. Er sah, dass er etwas könne, unmittelbar könne, aber darum ist er noch kein Künstler. Eine Unmittelbarkeit der Art ist nun die erste unterste Stufe in dem Entwickelungsgange desselben. Denn um ein Künstler wirklich zu werden, darum muss er auf die zweite Entwicklungsstufe, die des bewussten Könnens, die der Vermittlung zwischen dem eignen unmittelbaren Können und der Geschichte der Kunst steigen. Die Lehre ist es, welche das Was und Wie der Kunst nachweist, ein Studium lang oder kurz, je nach verschiedenen Gesichtskreisen. Mancher, der nicht weiter strebt, bleibt in der Vorhalle und fühlt sich wohl in seinem Dilettantismus. Das ist so Einer, der sich auf sein Gefühl beschränkt und nur Gefühl von der Kunst will, ja diese mit jenem gleichbedeutend nimmt. Der weiter Strebende dagegen lernt nie genug. Die Lehre ist ihm unendlich und sie war es jedem Meister, wie aus deren Geschichte zu sehen. Die Lehre giebt Bewusstsein über die Kunst, über Inhalt und Form; sie ist eben das Wissen und ohne dieses herrscht Unwissenheit und Erfahrungslosigkeit. Welches Studium erfordern die Formen allein?! Ein Formfehler verräth mangelhafte Schule, dies ist der empfindlichste Vorwurf für den Künstler, wäre er im Uebrigen noch so genial. Die Schule bringt ihn aus sich heraus in das Aeusserliche der Lehre, das nicht eigentlich sein eigenes Wesen, sondern ein allgemeines ist. Es können Formeln sein, allgemeine Floskeln, mit denen die Lehre zu Werke geht. Es kann nicht die Spur von Erfindung, von eignem Inhalt darin enthalten sein. Ich kann eine Fuge ohne jede Phantasie mit dem Kopfe, nach den Regeln des Verstandes schreiben u. s. w. Allein bleibt denn der Künstler in der Schule stecken? — nein, er soll über sie hinauskommen, sie überwinden, über den Schulzwang hinwegschreiten, wieder in das Leben mit seiner Wärme und seiner Fröhlichkeit treten. Die Schule brachte ihn aus sich heraus, das Leben bringt ihn wieder zu sich. Der bewusste, wissende Künstler ist über jede Frage, jede Manier, jeden Zweifel der Schule erhaben. Er ist sicher in der Wahl jeder Form, aller Mittel! Er ist nun nicht mehr der scheinbar Könnende, wie zu Anfang, sondern der wirklich Könnende.

Nun setze er sich hinfort über jene unfruchtbare Gemeinplätze der Schule, die Musik der Reflexion. Das Können ist bei ihm dem praktischen Wissen gleich geworden. Der fertige Künstler ist gleichsam auf die Stufe des instinktiven Ergreifens und Ergriffenseins zurückgekehrt und das ist nun die dritte bewusste (konkrete) Stufe in dem Entwicklungsgange des Künstlers. So fand Mozart sein Fugato und wahrlich es offenbart uns eben so viel Wissen, als Können, mit einem Worte: „bewusstes Können.“ Die Werke Händels, Bach's, kurz aller gestrengen Meister sind bewusstes Schaffen, sind eben so viel Wissen als Können. Denn das ist doch wohl ganz bestimmt, dass so durchaus verschiedene Thema's, wie beide, der letztere z. B. in dem wohltemperirten Klavier aufstellten, der beste Lehrer, der doch vorzugsweise der wissende Musiker sein soll, nicht zu geben vermögen wird, sobald er nicht zugleich ebensoviel Gemüth und Phantasie besitzt. In anderen Werken, z. B. in Beethoven's Symphonien überragt wieder die Phantasie alles Andre. Dennoch leuchtet klar der Verstand des hellen Denkers und Musikweisen hervor. Ueberall, dies ist nun klar, auf dem ganzen Kunstgebiete müssen Können und Wissen einander durchdringen. Denn sie bilden vereint den lebendigen Organismus des Künstlers. Darum möchte ich Nichts bei den Meistern als blosse Technik gelten lassen,

es ist die ganze Anschauungs- und Lebensweise derselben. Es scheint so die Idee sich grade diesen Meister zum Werkzeug ihrer Offenbarung gewählt und durch ihn sich enthüllt zu haben. Ist es anders, nun so zeigen sich einseitige Standpunkte, auf denen wir Musiker genug sehen: einmal der Gefühlsstandpunkt, der mehr dilettantische, dann der Verstandesstandpunkt, der mehr technisirende. Nach solchen Einseitigkeiten darf jedoch der Grundsatz nicht aufgestellt werden, wenn wir auch sehen, dass die eben gedachten Musiker ein jeder nach seinem Standpunkte die Kunst und deren Schöpfungen anschauen. Uebrigens giebt die Geschichte aller Meister dafür den besten Beleg und zwar durchdrangen sich, je weiter diese auf ihrer Bahn vorgeschritten waren, desto mehr beide Mächte, welche zu dem bewunderungswürdigen Organismus, von welchem wir geredet haben, bei ihnen verschmolzen.

Ein Lieder-Konzert.

Von Joseph Schrattenholz.

Bonn, 29. Februar 1880.

An berühmten Sängern und Sängerinnen haben wir heutzutage keinen Mangel. Die Namen der Patti, Lucca, Tietjens, Nilsson, Mallinger, Wilt, Lind, Peschka-Leutner, Monbelli, Parepa-Rosa, Etelka Gerster, der Stockhausen, Niemann, Wachtel, Formes, Nachbaur, Nicolini, Henschel, Senfft von Pilsach, Diener, Bulss, haben sich durch ihre Träger in Aller Ohren geschrieben. Und doch erheben die Ordner des Schönen, die wahrhaft befiederten Kritiker, fast ununterbrochen ein grässlich Geschrei über Verfall der Gesangskunst und schleudern thränenumflorte Sehnsuchtsblicke nach der süssen Wonnezeit des bel canto, das ihren Betheuerungen zufolge verschwunden sei uns armen Epigonen dahin auf ewig. Und was das Schlimmste ist, die guten Leute haben mit ihren betrübten Gesichtern gar nicht so Unrecht. Lasst die Revue passiren, die Namen unserer stolzen Troubadours, legt ihren Leistungen die goldene Elle wahrer, vom Winde des Tagesruhms und durch die equattoffensa der Koteriesucht unbeeinflusster, von künstlerischen Idealgesetzen durchdrungener Kritik an, und seht zu, was bestehen bleibt. Gewiss, wie zu allen Zeiten haben wir auch heute die seltensten, mit gewaltigen natürlichen Mitteln ausgestatteten Talente, aber diese Mittel sind eben Mittel geblieben, es fehlt ihnen die Vorbedingung echt künstlerischen Wirkens: die technische und geistige Durchbildung, ihre Besitzer kranken an der überall dominirenden Oberflächlichkeit, an dem Mangel ernster Arbeitsfreude, an jener verächtlichen, der falschen Werthschätzung natürlicher Gaben entspringenden Ueberhebungssucht, an der modernen, plattflüssig-materialistischen Ansicht von Zwecken und Zielen der Kunst, dem Mangel an Ehrfurcht vor ihrem Berufe, an der allgemeinen Noth der Zeit. Die wahrhaft tüchtigen, ernsten und edlen Menschen sind selten geworden, und darum auch die wahrhaften, edlen Künstler und Kunstjünger. Aber die echte, wahre Kunst wird nicht untergehen. Die flüchtigen Tagesströmungen mögen ihre Fluthen noch so wild und zerstörend umherwälzen, der verdorbene Geschmack seine Schmutzfänge jeder noch so breit aufpflanzen und der Kenner des Guten noch so schrill über künstlerischen Verfall klagen — die Kunst lebt fort in ewiger Dauer und Schöne, getragen und behütet von dem ernsten, empfänglichen Sinne ihrer würdigen Vertreter, einem hehren Gottesdienste gleichend, dessen Bekenner wohl gemindert, dessen Formen wohl verunstaltet, dessen Gesetze wohl gefälscht werden können, dessen Kern aber durch die ihm inne wohnende Göttlichkeit sonnenhaft weiter strahlt in befruchtender, lebender Wärme durch alle Aeonen.

Eine der berufensten Priesterinnen jenes echten, unverfälschten künstlerischen Gottesdienstes ist für mich von jeher Frau Amalie Joachim, die Gattin des berühmten Geigerfürsten. Ich war noch sehr jung, als ich die Künstlerin zum ersten Male hörte, ein unerfahrener Klavierbeflissener, der eine unbegrenzte Ehrfurcht vor jedem Virtuosen und Klavierlehrer, eine wahrhaft handlungsreisendienerische Ausdauer beim Ueben und eine bedenkliche Unklarheit über Wesen und Technik der Gesangskunst besass. Aber selbst damals, in dieser süssen Epoche musikalischer Jugendeselei, in der ich vielleicht die Prophezeiung, dass ich einmal eine Kritik schreiben würde, als eine persönliche Beleidigung aufgefasst hätte, enthusiasmirte mich diese gottbegnadete Sängerin wie selten Jemand und selbstvergessen opferte ich auch ihr, ganz wie dem weisshaarigen Hector Berlioz, dessen Konzertbekanntschaft mir auch heute noch eine der interessantesten meines Lebens ist, auf dem Altare der Begeisterung ein Paar ungelesener Glacéhandschuhe, die ich um so höher schätzte, als sie eine gewissermassen historische Bedeutung für mich besassen. Ich hatte sie nämlich mit einem Theile meines ersten Stundenhonorars bezahlt. Heute, wo das Blut etwas ruhiger pulsirt, würde eine solche vandalische Enthusiasmuseruption — meine Verehrung für die edle Künstlerin vollkommen respektirt! — wohl zu den Unmöglichkeiten gehören.

Worin eigentlich die Grösse und der eigentliche Vorzug dieser grossen Sängerin beruht, wird von manchem Kritiker sehr verschieden beantwortet und würde vielen derselben, selbst wenn sie das gestern hier gegebene Liederkonzert der Künstlerin besucht hätten, vielleicht auch heute noch Kopfweh machen. Ein Liederkonzert! Welche Sängerin, und wäre sie auch der bedeutendsten eine, dürfte es wagen, mit Aussicht auf Erfolg an die Lösung einer solchen originellen Riesenaufgabe zu schreiten! Und in wie herzerfreuender, müheloser Weise wurde das seltene

Problem hier aufgelöst. Nicht weniger als 16 Gesänge (wobei ich den Liederkreis von Beethoven noch als ein Ganzes gelten lasse) waren es, welche die Künstlerin auf ihr Programm gesetzt hatte, Kompositionen der eigenartigsten, bedeutendsten Geister auf dem Felde der Liederdichtung. Beethoven's unvergänglich schöner Cyklus „An die Geliebte“, Schumann's „Frauenliebe und Leben“, Schubert's schaurig-schöne „Suleika“ und „Geheimes“, Mendelssohn's frühlingsduftiger „Gruss“ und vier, verschiedensten Opuszahlen entnommene Lieder des genialen Johannes Brahms. Und dasselbe Publikum, das in einem gewöhnlichen Konzerte schon die Nase rümpft, wenn ein Sänger sich erkühnt, ihm hintereinander einen sechsspaltigen kleinen Liedercyklus anzubieten und Liedervorträge überhaupt nur als verzierende, musikalische Beilage, etwa wie die ornamentalen Aspikarabesken auf einer Sandtorte, gelten lassen will, dieses selbe Publikum sass nun zum grossen Gaudium verschiedener pessimistisch angekränkelter Gemüther, Kopf an Kopf in dem weiten Saale der Beethovenhalle. Fast 2000 festlich geschmückte Personen und Persönchen warteten mit glitzernden, hochgespannten Neugierungen der Stunde, der die allbekannte Künstlerin ihnen die geheimen Herzenskerne der verschiedensten Komponisten-Individualitäten enthüllen sollte. Lasse man mir doch mein gutes Publikum in Ruhe! Spreche man mir nur nicht mehr von der rohen, ungefügen Masse, dem fabelhaften Ungeheuer, das die verschlingt, die es liebt! Man verschone mich mit den unehrerbietigen Epitheta, die Berufene und Unberufene dem guten Publikum tagtäglich an den Kopf werfen! Das Publikum ist ein feinorganisirtes, zusammengehöriges Ganzes, ein denkendes, fügsames Individuum, dessen Instinkt meist das Richtige trifft und dem man es durchaus nicht verwerfen kann, wenn es einige dii minorum gentium nun einmal schlechterdings nicht hajeliren will und einige persönliche Fehler nicht abzulegen vermag.

Ein Jeder hat seine guten und schlechten Stunden und wenn auch manchmal das Schlechte und Niedrige, sofern es nur neu ist, das Publikum mehr als billig berauscht, — die grösste, nachhaltigste Wirkung übt doch immer nur das wirklich Edle, Schöne und Grosse bei ihm aus.

Sie erschien, die junonische Gestalt der Gesangsmeisterin, und weich und voll, wie aufgeblühte Rosen, drangen die unvergänglichen, breiten Töne der Lieblinge unseres grössten nationalen Musikheroen durch die lautlose Luft. Wie die Künstlerin sie sang? Man weiss, der Cyklus ist im Original für Tenor geschrieben und ich habe immer dafür gehalten, dass er von den Lippen eines tüchtigen Tenoristen die beste Wirkung ausübt, aber wie ist der Kodex der Kritik doch der Erweiterung zugänglich! Es giebt einen Augenblick im Benehmen des Publikums, wo dasselbe, das vorher einer stummen Saite glich, plötzlich in leise Bewegung geräth, wo die Saite, unter dem Eindrucke des resonirenden Schönen in summende Schwingung geräth — der schönste Augenblick, den das Publikum dem Beobachter wie dem Künstler überhaupt gewähren kann. Die tosende Beifallsfreneste verblasst mir vor diesem stillen, unbewussten, kindlich entzückten, Alle einenden Herzschlag der Menge. Und diesen Herzschlag vernahmen wir oft am gestrigen Abende. „Diese Frau hat die Geige ihres Mannes in ihrer Kehle sitzen!“ sagte ein neben mir sitzender leuchtend Verklärter, vielleicht ohne es zu wollen, den Nagel auf den Kopf treffend. Gewiss, dieses Organ ist von bedeutendem Umfange, aber es giebt umfangreichere, diese Stimmfülle der verschiedenen Register ist von seltener Üppigkeit und Kraft, aber ich kenne kräftigere, was es aber nicht giebt und was ich nicht kenne, das ist die wunderbare, einem alten, echten Streichinstrumente ähnelnde Tonfarbe und der wie von dem Zauberbogen eines Geigers gezogene Ton, das ist die bewunderswerthe Harmonie der verschiedenen Register, die immense Kongenialität geistiger Durchdringung und Auffassung, die reine Keuschheit der Empfindung, welche diese Vorträge mit vestalischem Feuer durchglüht, die göttlich-heitere Ruhe, die Poesie des Tones, kurz, alles jenes leicht Erkennliche und mehr noch, jenes ungleich Werthvollere, absolut Undefinirbare, was diese Sängerin zu einer so bedeutenden künstlerischen Individualität, zu einer im tiefsten Goethe'schen Sinne gedachten „Natur“ macht. Eine bekannte Altistin antwortete mir einmal auf die Frage, warum sie den Cyklus „Frauenliebe und Leben“ nicht in ihrem Konzerte singen wolle: das schicke sich nicht, das Publikum nehme Anstoss an den Worten des Gedichtes „Süsser Freund“! Bekanntlich schildert Chamisso darin die Freuden des Mutterglücks. Ja, wenn man oft wüsste, wie die Künstler über das Publikum denken und wie unschuldig das gute Publikum an Manchem ist, was man ihm in die Schuhe schiebt. Es giebt nichts so Tolles — die Künstler haben es dem breiten Rücken dieses geduldigen Wesens aufgebürdet. Aber ich möchte die prüdeste Modedame aus dem gestrigen Auditorium citiren und wenn sie mir die Frage, ob sie an dem damaligen Vortrage jenes Liedes Anstoss genommen, mit Ja! beantwortet, will ich mich verpflichten, nie wieder eine Klaviertaste zu berühren. Wohl sollt ihr das Was? bei euren Reproduktionen nicht aus den Augen lassen, ihr Künstler, aber höher noch steht euch das Wie? Und auch das erstere sollt ihr nur dann noch zu beantworten getrauen, wenn ihr Gott dafür danken könnt, dass ihr wirkliche Künstler geworden seid.

Die Hauptpunkte der musikalischen Entwickelung der Joachim, wie sie vom dramatischen Gebiete sich zum Oratoriengesang und von diesem zum Liede wandte, sind bekannt. Auch, welch edle Naturgaben sie dazu mit auf den Weg nahm. Aber mit welchem Feuereifer muss diese herrliche Frau an ihrer Vollendung gearbeitet haben, von wie tiefem, echt deutschem Ernste muss sie durchdrungen sein, um sich auf eine solche thronende Kunststufe emporzuschwingen. In dem Beethoven'schen Liedercyklus kommt eine Stelle vor, — ich meine den Tonschritt in dem Eingangsgesange auf dem Worte „Lieder“, die betr. Zeile heisst „Singen will ich, Lieder singen“ — wo die Sängerin von der Bruststimme plötzlich in die Mittelstimme überging, ein Effekt von so bedeutender musikalischer Wirkung und Kunstfertigkeit,

dass selbst der Sangeskundige einen Moment wie bezaubert daran. Und dann diese meisterhafte Kunst des Individualisirens im Vortrage. Trat uns in den Schumann'schen Gesängen das liebende Weib, die glückliche Mutter, die trauernde Gattin entgegen, so sahen wir in dem blüthenduftigen „Leise zieht durch mein Gemüth“ die reine, zarte, aufknospende Jungfrau. Die Stimme war eine ganz andere geworden, und der entzückte Hörer bekannte sich sofort: so kann nur eine Mutter, so nur ein reines, im Vollgefühle der ersten Liebe schwelgendes Mädchen singen. Dichter und Komponist wurden hier in einer höheren, geistigeren Macht in himmlischer Weise versöhnt, aus dem Fornarina-Wesen der Worte bildete sich eine ideale Raphael'sche Madonna.

Wie häufig hören wir nicht Klagen darüber, dass unsere Opernsänger keine Oratorien, unsere Oratoriensänger keine Lieder zu singen vermögen. Wie häufig wird diese Beschränkung von noch beschränkteren Kritikasterköpfen den selbstgefälligen Künstlern als ein Vorzug gedeutet. Ach nur Wehe über dieses Zeitalter der Einseitigkeiten. Dass gerade der Liedersänger sowohl den dramatischen wie den Oratoriengesang beherrschen muss, dass er wie der lyrische Poet sowohl Dramatiker wie Lyriker sein muss, dass gerade der Liedervortrag die höchsten Forderungen an den Sänger stellt, das sind Sätze, die kaum Beachtung, im besten Falle Opposition hervorrufen. Und dennoch ist es so. Und dass Frau Joachim uns auch dafür den sprechendsten Beweis giebt, ist keines der kleinsten Verdienste ihrer Künstlerschaft.

Nur eine Partnerin hatte die Sängerin sich zu dem Konzerte gewählt, Fräulein Marie Bruno, eine Schülerin — was sage ich — eine Meisterin der Berliner Hochschule, welche Schumann's Carneval, ein Nocturno und den letzten Satz der G-moll-Sonate von Chopin mit virtuoser Vollendung und in trefflicher Auffassung vortrug und durch die Begleitung der Gesänge eine musikalische Natur von seltener Tiefe bekundete. Dass ihre Leistungen trotzdem in den Hintergrund traten — wen wollte es wundern? Vor dem vollen Lichte des Mondes müssen auch die hellsten Sterne zurücktreten. Möge sie noch lange ihr prototypisches Wirken fortsetzen, diese seltene Frau! Wir aber wollen sie lieben und hoch halten, als eine der edelsten Kunsterscheinungen aller Zeiten, als die beste Vertreterin echt deutscher Kunst und deutschen Kunstgeistes, als gewählte, vom Kusse des Genius geküsste Repräsentantin künstlerischen Ernstes und künstlerischer Selbstvollendung.

Ausstellung musik-pädagogischer Lehr- und Hilfsmittel.

Am Sonntag, den 18. d. M., eröffnete Herr Prof. Emil Breslaur in seinem Klavier-Lehrer-Seminar in Berlin, Luisenstrasse 35, eine Ausstellung musik-pädagogischer Lehr- und Hilfsmittel, die erste ihrer Art und um so dankenswerther, als damit allen Fachgenossen die bequemste Gelegenheit geboten wird, alle neuen Erscheinungen auf diesem Felde eingehend zu prüfen. Angesichts der Thatsache, dass neue Entdeckungen und Erfindungen zumeist nur in grösseren Versammlungen und Vereinen vorgeführt werden, wo eine nähere Prüfung unmöglich ist und infolge dessen sehr häufig schon so manches schätzenswerthe Resultat unendlicher Sorgen und Mühen bei seinem ersten Auftreten eine oberflächliche, abfällige Beurtheilung erfahren hat, verdient die Idee des Herrn Prof. Breslaur um so mehr die Aufmerksamkeit des ganzen betheiligten Publikums, als er die Räume seines Instituts in den Mittagsstunden jedes Sonntags unentgeltlich für den betreffenden Zweck zur Verfügung gestellt hat. Man findet daselbst Alles aufgestellt, was in neuerer Zeit auf dem einschlägigen Gebiete bekannt geworden ist und hat Gelegenheit, Zeit und Musse, jedes Einzelne genau zu prüfen und sich selbst ein eigenes Urtheil darüber zu bilden. In jedem der drei zur Verfügung gestellten grossen Zimmer steht ein Klavier, an welchem je einer der drei in neuerer Zeit so in Ruf gekommenen Arm- und Handleiter gleich fertig zum Gebrauche angebracht ist. Das Eine trägt den „Handleiter“ von Wilhelm Bohrer (München, Albl), der bei der leisesten Unregelmässigkeit der Hand entgleitet und dadurch dem Spieler sofort selbst das betreffende Monitum ertheilt. Das Zweite ist mit dem „Hand-, Arm- und Fingerleiter“ von Lenz (Berlin) versehen, welche Erfindung, je nachdem der dirigirende Metallstab durch die verschiedenen Löcher des Apparates geschoben wird, auch die in diesem oder jenem Conservatorium vorherrschend kultivirte Abweichung in der Handhaltung berücksichtigen lässt. An dem Dritten ist der „Handhalter“ von Spengler (Kassel), und da kann nun wahrlich jeder Lehrer nach dem bekannten biblischen Sprüchworte verfahren: Prüfet Alles und das Gute behaltet. Diese mechanischen Hilfsmittel, die sich ja alle in der Praxis bewährten, haben in diesen Blättern schon so hinreichend Würdigung gefunden, dass wir hier nicht weiter näher darauf einzugehen brauchen. Gewissermassen als Ergänzung dazu dienen die „Fingerringe“ von Heinrich Seeber in Weimar, die wir in allen Grössen ausgestellt finden, von den räumlich ansehnlichen Dimensionen für Finger wohlgepflegter Rundung bis zu den diminutiösen Ringlein für jene schlanken Fingerchen, deren elastisches Spiel auch ohne Töne schon Begeisterung erwecken kann. Freilich sind diese Seeber'schen Ringe keine Sinnbilder für Bande der *Freundschaft* oder noch intensiverer Beziehungen, sondern mit ihrem ominösen Klopfen auf den Tasten unablässige Mahner, dafür aber vortreffliche Regulatoren, die dem Lehrer manch überflüssiges Wort ersparen. In ähnlicher Weise, wie hier für die Klavierspieler das Studium erleichternde mechanische Hilfsmittel geschaffen sind, hat Herr Gley in Berlin durch seinen „Bogenführer“ für Violinspieler gesorgt, eine sehr einfache Erfindung, welche die schulgerechte Bewegung des Armes beim Violinspiel erzwingt.

Sehr interessant ist die ausgestellte Sammlung der

neueren Versuche, einen möglichst vollkommenen Taktmesser herzustellen, ein Instrument, ohne das eine genaue Wiedergabe des vom Komponisten gedachten Tempo in der Reproduktion eines Tonstücks ja nicht möglich ist, vorausgesetzt natürlich, dass der Autor darüber eine genaue Angabe gemacht hat, was leider meistentheils nicht der Fall ist. Seit der Kantor Stoeckel 1796 seinen „Chronometer“ bekannt machte — eine Art Pendeluhr, deren Zifferblatt die Zahlen von 0—84 zeigte, auf deren eine der Zeiger gerückt wurde, um das verlangte Tempo anzugeben und dann die ganzen oder halben Takte durch den Schlag eines Hammers gegen eine Glocke markirt zu hören — ist man unablässig bemüht gewesen, ein zuverlässiges derartiges Instrument herzustellen. Johann Nepomuk Mälzl erwarb sich darin den weitverbreitetsten Ruf, obwohl er selber kläglich eingestehen musste, dass er das Instrument gar nicht erfunden habe, sondern der Mechaniker Winkel in Amsterdam, wenn auch auf seine Anregung. Er selbst hatte 1812 nur schliesslich noch die Scala angebracht, verstand es aber vortrefflich, die Erfindung trotz aller Reklamationen und Zugeständnisse merkantilisch auszubeuten, galt überall als der Erfinder und das Instrument trägt heut noch seinen Namen. Nach Mälzl's Princip ist der ausgestellte von Mustroph in Berlin gearbeitet. Von den Bemühungen des Ingenieurs Hecher in München, dessen handliche Taktmesser Aufsehen erregt haben, sehen wir in der Ausstellung drei Resultate, den „Taschen-Metronomen“, den „Miniatur Taschen-Metronomen“ und den „Metronomen mit Schlagwerk“. Alle dürften an Vollkommenheit und Zuverlässigkeit aber wohl durch die „Taktuhr“ von Gley übertroffen werden, ein sehr sinnreich konstruirtes Uhrwerk in Form einer kleinen Stutzuhr, das ganz nach Bedürfniss nicht nur die Takte, sondern auch die Takttheile und zwar zweitheilige sowohl wie dreitheilige bezeichnet durch Glockenschläge markirt. Der Erfinder hatte die Freundlichkeit, die Konstruktion seines sinnreichen Werkes selbst zu erläutern, und wir müssen gestehen, dass wir überrascht waren und glauben, in der Taktuhr ein lange gesuchtes Problem in jeder Beziehung gelöst zu finden.

Die Firma Dassel hat ein Schulpianino ausgestellt, ein Instrument, welches bei solidester Bauart für den erstaunlich billigen Preis von 360 Mark erworben werden kann. An demselben ist Duysen's „Vorrichtung zur Dämpfung des Klaviertones“ angebracht, eine Vorrichtung, mit welcher Herr Duysen den Dank der ganzen nervenleidenden Menschheit erworben haben würde, wenn es möglich wäre, allen Klavierspielern durch polizeiliche Vorschrift das stundenlange Maltraitiren der unglücklichen Umwohner nur unter Anwendung dieses Dämpfers zu gestatten. Das Gleiche liesse sich auch von der „Stummen Violine“ der Gebr. Wolff in Kreuznach wünschen, leider wird beides nur frommer Wunsch bleiben. Den mannichfachen Klagen über die Unzuverlässigkeit der dreibeinigen Klaviersessel, durch deren Schuld allein schon so oft die hellste Begeisterung eines angehenden Liszt in ein empfindliches Gegentheil umgewandelt worden ist, hat Herr O. Mittmann in Parchwitz, Schlesien, durch eine verstellbare, aber bequem-störungsfeste Klavierbank abgeholfen, ferner hat Fr. Henriette Rumpff in Leipzig eine Kravatte konstruirt, um in schonendster Weise, wie von einer Dame nicht anders zu erwarten, das Krummsitzen zu verhindern. Wir nennen von Ausstellungsgegenständen ferner die zusammenlegbaren, höchst praktischen „Notenpulte“ von Aug. Weber in Zittau, die längst berühmten „Notenblattwender“ von Trebach und Rosenzweig, die an Klavieren sowohl wie an einzelnen Notenpulten angebracht sind und in der That jedem Anspruche genügen würden, wenn sie auch rückwärts bei Wiederholung der Theile eines Musikstückes in Thätigkeit gesetzt werden könnten.*) Endlich machen wir noch auf die mehrfach vorhandenen „Stummen Klaviaturen“, namentlich auf die von Conrad Krause in Berlin und auf die so sehr praktischen und billigen Stobwasser schen „Klavier-Lampen“ aufmerksam. Das Paar kostet nur 7 Mark.

Die Ausstellung ist neben diesen mechanischen Hülfsmitteln aber auch reich an wissenschaftlichen Lehrmitteln. Nicht nur hängt an den Wänden eine grosse Auswahl von Wandtafeln für den Unterricht, sondern auch Musikalien und Bücher präsentiren sich in reicher Fülle. Von ersteren nennen wir Mahillon's übersichtliche Tafel aller Musik-Instrumente, ihres Umfanges und der Art, wie sie notirt werden müssen, desselben übersichtliche Tafel der Harmonielehre, enthaltend die Lehre von der Bildung der Akkorde und das Gesetz ihrer Folge. Hermann Mauer's Notentafeln, eine praktische Methode für den a capella Gesang, Breslaur's Notenschreibschule, Tafeln mit Zeichnungen der richtigen und falschen Handhaltung beim Klavierspiel. Es präsentirt sich ferner des Maler Mayer mit Schiefermasse überzogene, nicht glänzende, sondern matte Schultafel mit Notenlinien, Schäffer's Führer durch die Tonarten, Streit & Neithardt's Kunstblatt „Das Reich der Töne“ mit 210 Musikerportraits. Zum Ziehen der Notenlinien, das bisher so mannichfachen Verdruss erregte, empfiehlt sich Pignol's neues „Rastral“ und noch mehr dessen „Rall-Lineal“, mit dem man nicht nur eine ganze Seite von Linien mit einem Male ziehen, sondern, weil es verstellbar ist, auch ganz nach Bedarf Notensysteme verschiedener Art seitenweise herstellen kann. Die vorhandene Fülle von Büchern und Musikalien, namentlich die vielen verschiedenen Ausgaben der Klassiker, auch nur annähernd anzugeben, würde selbstverständlich den Raum dieses Berichtes weit überschreiten. Es findet sich Alles, was im „Klavier-Lehrer“ besprochen worden ist und noch ein ganz Theil mehr, und das ist gegenüber der Thatsache, dass erschienene Novitäten nur schwer zur Ansicht zu erhalten sind, Niemand aber doch gern ohne vorherige genauere Prüfung ein Stück Geld für eine ihm unbekannte Sache ausgiebt, die nachher dem beabsichtigten Zwecke vielleicht gar nicht einmal entspricht, gewiss nicht der geringste Nutzen, den diese Ausstellung allen interessirten Fach-

---

*) Ist bei denen der Fall, welche nächsten Sonntag ausgestellt sein werden. D. R.

genossen zu bieten vermag. Das Lesezimmer, in dem die wissenschaftlichen Werke sowie die neuen Musikalien und 17 Musikzeitungen des In- und Auslandes ausliegen, wird jeden Sonntag von 11—12 geöffnet sein. Von 12—1 sind sämmtliche Räume zugänglich und nimmt der erläuternde Vortrag des Herrn Prof. Breslaur um 12½ Uhr seinen Anfang.

Ohne alle Frage hat sich Herr Prof. Breslaur durch das Unternehmen nicht nur den Dank aller Musiklehrer und Musiklehrerinnen, sondern auch den des gesammten musicirenden Publikums verdient, und es bleibt nur zu wünschen, dass die Ausstellung auch recht zahlreich besucht und benutzt werden möge.

—dt.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 27. April 1890.

Am Charfreitage, den 28. März, des Abends gab Herr Adalbert Ueberlée ein der Weihe des Tages angemessenes Konzert in den Räumen der Dorotheenstädtischen Kirche. Die Mitwirkung hervorragender Künstler, wie des Herrn Professor A. Haupt, dieses so eminenten Meisters auf der Orgel, der Herren Hofopernsänger Fricke und Oberhauser, des Hofschauspielers Herrn Geritz, der Hofopernsängerin Frl. Seehofer, des Kgl. Konzertmeisters Herrn Rehfeldt gereichte dem Konzerte zu besonderem Vortheile. In Herrn Haupt's Orgelvorträgen (Präludium e-moll von Bach, Andante in As von Mozart) trat die grosse Klarheit und Deutlichkeit in den Passagen besonders wohlthuend hervor. Zu den Komponistennamen des Abends stellte Herr Ueberlée selbst das grösseste Kontingent, derselbe war durch 5 Nummern des Programms vertreten. Die umfassendste und bedeutendste Komposition darunter war Ueberlée's auch in diesen Blättern bereits gewürdigtes „Stabat mater" für Soli und a-capella-Chor. Die Soli führten die Damen Seehofer und von Hoven, die Herren Geritz und Oberhauser mit sympathischem Stimmklange aus. — Aus diesem Stabat mater wie aus den anderen Kompositionen des Abends (Passionslied für Chor, Charfreitagsarie, Herr Oberhauser — Geistliches Lied, Herr Geritz — und „am Hügel Golgatha", Herr Fricke) lernt man Herrn Ueberlée als einen Komponisten achten, der recht fliessend, mannigfaltig und stimmungsvoll zu schreiben versteht. Das Wesen des Geistlichen wird im ganzen wohl gewahrt, aber nichtsdestoweniger sind die geringfügige Tiefe des Geistes und die wenig vorhandene Kunst organischer Ideenentwicklung als die Mängel seines künstlerischen Schaffens anzusehen. Besonders interessant war das erstmalige öffentliche Auftreten des Herrn Hofschauspielers Geritz als Sänger. Sein Solovortrag eines „geistlichen Liedes" liess einen Barytonisten erkennen, der nicht nur von Natur mit Stimmmitteln üppig ausgestattet ist, sondern der das ihm verliehene „Pfund" auch mit so emsiger, nachhaltiger Kraft bearbeitet hat, dass er gewiss noch oft zu Vieler Freude und Erbauung singen wird. — Herr Rehfeldt, der vortreffliche Geiger, war in der Wahl seiner Stücke sehr wenig glücklich. Das Adagio aus Vieuxtemps' Violinkonzert in A mag als Kirchenmusik noch angehen, aber das Violin-Arioso von Julius Rietz gehört überhaupt nicht in die Kirche, am allerwenigsten an einem so ernsterhabenen Tage, wie der Charfreitag ist.

Alfred Kalischer.

Am 14. April fand im grossen Saale des Hotel de Rome zum Besten der Volksküche in der Hamburger Vorstadt eine seitens des Vorstandes derselben veranstaltete interessante Abendunterhaltung statt. Eine Theater-Vorstellung, um deren Regie sich Herr Schauspieler Lipschütz verdient gemacht, acht lebende Bilder, von Herrn Bildhauer Pfuhl mit feinem Geschmack inscenirt, sowie ein überreiches musikalisches Programm bildeten den Inhalt der Aufführung, die von den zahlreich versammelten Zuhörern in allen Theilen mit grossem Beifalle aufgenommen wurde. Bezüglich des musikalischen Theiles verdienen die Damen Frl. Else Alsleben als Pianistin und Frls. Tucsek und Reimann als Sängerinnen für ihre technisch und geistig gleich anerkennenswerthen Leistungen volles Lob. Ebenso zeichneten sich die Herren Grünfeldt (Violoncell) wie die Herren Hagemeister (Violine) und Hennig (Violine) durch ausgezeichnete Vorträge aus. Besondern Dank und besondere Anerkennung verdient Herr Professor Dr. Alsleben, der ausser dem Accompagnement zu den Vorträgen seiner Tochter und Schülerin Frl. Alsleben auf dem zweiten Flügel und ausser der Gesangbegleitung auch die musikalische Illustration der lebenden Bilder übernommen hatte. In sinniger und musikalisch-charakteristischer Weise führte er dieselbe in freier Improvisation aus. Wie wir hören, beabsichtigen die Veranstalter des Festabends eine Wiederholung der Abendunterhaltung.

e.

Die „Klaviervorträge" des Herrn Sigismund Blumner in der Singakademie am Freitag den 18. April bestanden, ausser der C-dur-Sonate op. 53 von Beethoven, einer Etüde von Henselt und dem Konzert-Allegro op. 46 von Chopin, welche in der Originalgestalt geboten wurden, nur in grösstentheils sehr gelungenen, die Klavierlitteratur dankenswerth bereichernden Bearbeitungen Bach'scher und Schubert'scher Kompositionen (vom Konzertgeber) und der Mozart'schen F-moll-Fantasie von Reinecke. Eine umfassendere, allen Stilarten absolut erschöpfende Auswahl konnte nicht getroffen werden, dementsprechend hielt sich auch der Vortrag innerhalb streng gezogener Schönheitslinien. Der künstlerische Schwerpunkt liegt bei Herrn S. Blumner entschieden auf der Seite des Anmuthigen, Zartempfundenen und noch im grössten Tongewühl Wohlklingenden, die gewählte Sonate Beethovens kann als der charakteristische Ausdruck seiner Leistung gelten. Beethoven lässt zwar in dieser Sonate die glänzendste Tonfülle anmuthig und feurig sich entfalten, steigt aber nirgends in die Tiefen leidenschaftlicher Empfindungen hinab,

in welche mancher seiner kleinsten Sonaten einen so ergreifenden Einblick gewähren. Merkwürdigerweise fanden sich gerade im Vortrag dieses Stückes einige Unebenheiten. Eine kurzgefasste Gavotte und Bourrée war die einzige Probe eigener Komposition, welche Herr Blumner gab. Die Zuhörerschaft, Damen in überwiegender Majorität, zeigte sich sehr ambulant; die Singakademie glich einem Taubenschlage. Einen wohlthuenden Eindruck haben aber wohl Alle mitgenommen: die Zuspätkommenden, die Zufrühgehenden und die Ausharrenden.

R. Keller.

Herr Alexis Hollaender, der künstlerisch strebsame Dirigent des Cäcilien-Vereins gab am Sonnabend den 17. April das zweite Vereinskonzert im Saale der Singakademie. Der Chor selbst, der auch an diesem Abende bewies, dass er unter der Leitung seines bewährten Dirigenten immer mehr dahin gelangt, hohen künstlerischen Anforderungen zu genügen, hatte nur einige neue Chorgesänge auszuführen. Diese Chorgaben bestanden in J. Rheinberger's „Weidenbaum“ (von F. Dahn), in K. Ed. Taubert's Frauenchören. „In die Nacht, die sternenklare“ (von Osterwald), „Abend“ (von F. Dahn) und in J. Raff's „Morgenlied“ (von J. G. Jacobi). Rheinberger's Komposition gehört ganz und gar derjenigen modischen Schaffensart an, die ich am geeignetsten musikalisirende Poesie nennen möchte. Die Poesie ist dabei so sehr das bestimmende, dass die musikalische Kunst als solche in ihren Sonderrechten sehr beeinträchtigt erscheint. Das ist musikalische Rhetorik ohne wirkliche Musik. — Zwar gehören auch Taubert's Chorgesänge, wie überhaupt dieses talentvollen Komponisten Vokalmusik, im grossen und ganzen dem oben bezeichneten Genre der musikalisirenden Poesie an, allein er weiss trotzdem, in diesen Frauenchören eine einheitlich klare Stimmung festzuhalten, wird auch der musikalischen Form weit mehr gerecht als Rheinberger, ohne freilich die ihm in seiner Instrumentalmusik zu Gebote stehende gestaltende Kraft hierin zu bewähren. — Die Raff'sche Chorgabe verdient die Krone des Abends genannt zu werden; denn, obwohl auch Raff dem im eigentlichen Sinne kunstfeindlichen Dämon der blossen musikalisirenden Poesie nicht wenig unterworfen erscheint, so ist das ihm innewohnende musikalisch-melodische Element doch kraftvoll genug, um die Klippen dieser modernen Schaffensart zu vermeiden. — Herr Alexis Hollaender trat in diesem Konzerte auch als Komponist eines Klavierquintetts auf. An der vortrefflichen Ausführung dieser Komposition betheiligten sich ausser dem Komponisten selbst die Herren E. Wirth, R. Hausmann, Hagemeister und John Kruse. Dieses Hollaender'sche Quintett ist ganz und gar in der strengen, klassischen Form geschrieben, welche dieser gediegene Komponist in hohem Maasse beherrscht. Ob es gegenwärtig noch eine künstlerische Nothwendigkeit ist, den I. Theil des ersten Satzes in der grossen Sonatenform zu wiederholen*), möchte ich sehr bestreiten. Mit Recht kommt Beethoven in seinen späteren Werken mehr und mehr von dieser veralteten Art zurück. — Adagio und Scherzo sind die hervorragendsten Theile des Hollaender'schen Werkes, während das Finale durch einen kleinlichen Zug gegen den düsteren, nicht selten pathetischen Ernst, namentlich des I. Satzes, zurücktritt. Mendelssohn, Gade und Schumann sind die Taufpathen dieses interessanten Geistesprodukts.

Endlich ist noch der Herzogl. Sächsische Hofopernsänger Herr Müller-Kannberg zu erwähnen, dessen Tenor dem Konzerte als eine im ganzen erfreuliche Beihülfe diente. Herr Müller-Kannberg, der eine Arie aus Don Juan „Bande der Freundschaft“, dann Lieder von Schubert und Fehsenberger sang, hat es mit seinem reichen Stimmmaterial noch lange nicht zu künstlerischer Klärung gebracht. Im Forte artet seine Stimme nicht selten in materielles Schreien aus; andrerseits wird sein Falsett durch das ihm anhaftende flageoletartige Geflöte und Gesäusel auf die Dauer unleidlich. Am besten gelangen die Schubert'schen Lieder „Nachtstück“ und „Erstarrung.“

Alfred Kalischer.

*) Darüber spricht Emil Naumann sehr Beherzigenswerthes in seinem neuesten Werke: „Der moderne musikalische Zopf“ und beweist die Nothwendigkeit der Wiederholung. E. B.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Universitäts-Musikdirektor Josephson in Upsala ist am 29. März gestorben.

— Mitglieder des Bayreuther Patronatsvereins beriethen in Wiesbaden am Ostermontage und Dienstage u. a. über die geplante musikalisch-dramatische Stilbildungsschule und über die Art, wie die Mittel zur Ausführung dieser Idee aufgebracht werden sollen.

— Dem Hofpianoforte-Fabrikant G. Wolkenhauer in Stettin ist das Ritterkreuz II. Klasse des Herzogl. Sachsen-Ernestinischen Hausordens verliehen worden.

— Herr Max Bruch hat die aus Liverpool an ihn ergangene ehrenvolle Berufung zum Direktor der dortigen „Philharmonic Society“ angenommen. Er beabsichtigt Mitte Juni aus seinem hiesigen Verhältnisse eines Dirigenten des Stern'schen Gesangvereins auszuscheiden und sein neues Amt im September anzutreten.

— Dr. August Reissmann giebt im Verlage von Foss in Leipzig eine illustrirte Geschichte der „deutschen Musik“ heraus. Das erste Heft, welches soeben versandt wurde, zeigt sowohl in Bezug auf Druck und Papier, als auch auf die zahlreichen Illustrationen, Abbildungen von Instrumenten der verschiedenen Musikperioden, Portraits berühmter Musiker, facsimilirte Briefe, Originalmanuscripte und alte Drucke eine ausgezeichnete Ausstattung. Reissmann's Darstellung ist eine lebendige und anregende. Eigenthümlich ist es, dass zwei Verleger, Foss und Spemann, und zwei Autoren, Naumann und Reissmann

fast zu gleicher Zeit dieselbe Idee zur Ausführung brachten. Ueber das Probeheft von Spemann-Naumanns illustrirter Musikgeschichte, die aber das ganze Gebiet von den ersten Anfängen an umfassen wird, berichtete ich vor kurzem.

— Den dritten und letzten Vortrag über Geschichte der Musikästhetik hielt Herr Professor H. Ehrlich am 18. April im Saale des Architektenhauses. Die Eröffnung meiner Ausstellung hinderte mich am Besuch desselben, ich werde aber ausführlich auf diese höchst interessanten und geistvollen Vorträge, die stets ein zahlreiches, kunstsinniges Publikum um den Redner versammelten, zurückkommen, da dieselben demnächst im Druck erscheinen werden.

— Frau Lucca hat durch ihr letztes Gastspiel an der hiesigen Oper den Beweis geführt, dass ihre herrliche Stimme und ihr hervorragendes Darstellungstalent an der unvergleichlichen Frische und Ursprünglichkeit nichts verloren haben. So gross war der Andrang zu den Vorstellungen (Carmen, Lustige Weiber und Afrikanerin) in denen sie auftrat, dass viele tausend Billetsucher unberücksichtigt bleiben mussten.

— Der musikalische Wettstreit, welcher gelegentlich des Festes der 50jährigen Unabhängigkeit Belgiens abgehalten werden soll, ist auf die Tage des 25., 26. Juli und 8., 9. August festgesetzt. Es kommen bei dieser Gelegenheit auch namhafte Preise für musikalische Kompositionen, welche bis dahin von einheimischen wie anderen Musikern eingesendet worden sind, auf Grund einer Prüfung durch eine Jury zur Vertheilung. Obenan steht der grosse internationale Preis für Bewerber aller Länder, derselbe besteht aus einer vom König von Belgien gestifteten Medaille in Gold und einer Baarsumme von 4000 Frcs. Die übrigen Preise sind Geldbeträge von 2000 Frcs. abwärts bis zu 100 Frcs., aber sämmtlich noch mit mehr oder minder werthvollen Goldmedaillen verbunden.

— Der Quartett-Verein in Mailand ist mit seinem Preisausschreiben für eine Orgelsonate im strengsten Stil mit Schlussfuge etwas seltsam angekommen. Es war nämlich festgesetzt worden, dass nur Italiener oder doch solche Komponisten, welche ausschliesslich in Italien ihre Studien gemacht haben, konkurriren dürfen, und die Stimmen der Jury, bestehend aus den Herren Antonio Bazzini, Arrigo Boito, Luca Fumagalli, Martin Roeder u. A., vereinigten sich schliesslich auf ein Werk, als dessen Schöpfer sich ein Herr Otto Müller aus — Wien entpuppte, ein Komponist also, der keine der beiden Bedingungen beachtet und so gewissermassen die Preisrichter hinters Licht geführt hatte. Natürlich hat er die ausgesetzten 1000 Frcs. auch nicht erhalten, sondern musste sich mit einer ehrenvollen Anerkennung begnügen. Den zweiten Preis von 500 Frcs. erwarb Edoardo Perelli aus Mailand.

Cöln. Anton Rubinstein hat dem Gürzenich-Pensionsfonds und dem Konservatorium 1000 Mark geschenkt.

Dresden. Frau Marie Sembrich, die Primadonna unseres Hoftheaters hat sich vom hiesigen Publikum nicht auf der Bühne, sondern in einem Konzert verabschiedet, in welchem sie sich als Sängerin, Pianistin und Violinistin von der vortheilhaftesten Seite zeigte. Sie sang Arien aus Traviata, Dinorah und Lieder von Ludwig Hartmann, spielte de Bériot's Violinkonzert in G-dur und darauf Chopin's G-moll Ballade und Schumann's Traumeswirren.

Karlsruhe. Adam de la Hale, eine neue Oper von Frank, wurde am 10. April mit gutem Erfolg gegeben.

New-York. Hector Berlioz' „Damnation de Faust" wurde unter Damrosch's Leitung innerhalb vierzehn Tagen dreimal und stets mit gleich grossem Erfolge aufgeführt.

San Francisko. Herrn Prof. Aug. Wilhelmj überreichte man in seinem letzten Konzert einen goldenen Schild, auf dem eine kostbare Geige lag, einen mit deutschen Farben geschmückten Lorbeerkranz, einen Kanarienvogel in prächtigem Käfig, einen Actienschein im Werthe von 2000 Dollars und einen goldenen Trinkbecher.

Weimar. Agnes Bernauer, ein Musikdrama, Text und Musik von Felix Mottel, einem Jungen, der neudeutschen Richtung huldigenden Komponisten, wurde zum ersten Male aufgeführt.

Wien. Herr Dr. O. Bach ist in die artistische Direktion der Horak'schen Klavierschulen eingetreten. Derselbe leitete auch das Zöglingskonzert mit Orchester, welches am 17. April im grossen Musikvereinssaale stattfand und in dem u. a. Bronsart's Fis-moll Konzert I. Satz, Beethoven's C-moll-Konzert I. Satz, Chopin's F-moll-Konzert III. Satz, Mendelssohn's Capriccio in H-moll zur Aufführung gelangten. Sämmtliche Eleven, welche sich an der Ausführung dieses interessanten Programms betheiligten, gehören der Ausbildungsschule der Herren Ad. Horak und Smetanski an.

— Die Thatsache, dass ein grosser Theil unserer Lehrerinnen nicht befähigt ist, den Gesangsunterricht in ihrer Klasse selbst zu ertheilen, scheint bereits in weiteren Kreisen bekannt zu sein. Dies ist aus der folgenden Anempfehlung, welche wir den Wiener Tagesblättern entnehmen, zu ersehen. Diese Anempfehlung lautet: „Die renommirten Herren A. Lutz und Comp., Musik-Instrumenten- und Saiten-Fabrikanten, sowie k. k. beeidete Schätzmeister für Musikinstrumente, stellten sich die Aufgabe, ein Musikinstrument zu konstruiren, womit einem jeden Unmusikalischen Gelegenheit geboten wird, ohne vorheriges Lernen sofort und leicht Musikstücke spielen zu können. Dieses neue Musik-Instrument ist ungemein einfach und doch äusserst praktisch konstruirt, daher sehr leicht zu handhaben, und empfiehlt es sich allen Schulen, Gesangvereinen, Theatern, sich ungesäumt die Vokalharmonika anzuschaffen. Ganz besonders empfehlenswerth und praktisch ist die Vokalharmonika jedoch für Lehrerinnen in den Mädchenschulen. Bekanntlich bietet das Erlernen des Violinspielens die grössten Schwierigkeiten. Diesem Uebelstande ist durch die Erfindung der Vokalharmonika abgeholfen, nachdem man mit diesem Instrumente ohne vorheriges Studium ein jedes Musikstück leicht, rein und richtig spielen kann."

(Volksschule.)

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Vincenz Lachner: Praeludium und Tokkata. Op. 57. Leipzig, Leuckart Pr 1,50 Mk.
— Bach: Italienisches Konzert.

A. Löschhorn: Schule der Geläufigkeit. 3 Hefte. Berlin, Erler
— Czerny. Schule der Geläufigkeit.

Anregung und Unterhaltung.

— Der den Lesern des Klavier-Lehrers durch seine Berichte aus San Francisko wohlbekannte Herr Steinle sendet mir soeben folgenden Brief, der viele meiner geehrten Leser interessiren dürfte:

Bear Farm, 16. März 1880.

Sie glauben gar nicht, welche Freude es mir gewährt, die Zeichen Ihrer Theilnahme für mich und mein Geschick zu empfangen. Bei meiner Rückkehr nach Seattle, nach einer Abwesenheit von circa 14 Tagen, erhielt ich gestern Ihre freundliche Karte und den „Klavier Lehrer“ vom 15. December a. p. Das ist der letzte, den ich bis jetzt empfangen

Mit meinem Piano Unterrichten ist's vorbei. Ich sitze jetzt hier im Urwalde auf einem urbar gemachten Stück Landes und grabe, entwurzle Bäume, pflanze Bohnen und Kartoffeln und schiesse Bären und anderes Wild Meine Finger sind für's Klavierspielen für immer verdorben. Ich konnte in Seattle nichts machen, und die elende Klavierklimperei, zu der ja doch in den meisten Fällen das Spiel der Dilettanten ausartet (wenigstens hier) habe ich von Herzen satt; ehe ich derselben und ihren demoralisirenden Wirkungen Vorschub leiste, will ich lieber hart arbeiten. An einem Institut, in welchem der musikalische Vortrag auf dem Klavier zu einem ernsten Studium gemacht wird, hätte ich gern mitgewirkt. Nun, es hat nicht sein sollen, die Schicksalsmächte haben es anders mit mir beschlossen.

Von meinen Erfahrungen in Seattle muss ich Ihnen doch noch eine hübsche Geschichte erzählen Bei einer jungen Dame, die Unterricht von mir nehmen wollte, fand ich Beethovens grosse F-moll Sonate auf dem Piano liegen. Voll Verwunderung fragte ich, wie das Stück hierher käme. „O“, sagte sie, „my father read something about that piece in one of his papers, and he wanted me to play it for him. I asked my teacher, if she knew the piece. She said no, but she would get it for me anyhow; so she wrote to San Francisko and ordered it. Then she tried it, but she said, it was not much to the piece, I should try it for myself and see, what I could make of it. I did so, but I could not make anything out of it, there is no tune in it at all. („Mein Vater las darüber etwas in den Zeitungen und wünschte, dass ich es spielen solle. Ich fragte meine Lehrerin, ob sie das Stück kenne, sie sagte: „nein“, doch sie wollte es mir verschaffen, schrieb nach San Francisko und liess es mir kommen. Dann versuchte sie es zu spielen, aber sie meinte, es wäre nicht viel damit los, ich sollte es nur selbst versuchen und sehen, was ich daraus machen könnte. Aber ich konnte auch nichts darin finden, es ist ja gar keine Melodie drin.“) Bei dem letzten Satz konnte ich denn allerdings nicht umhin, laut aufzulachen. Ich sagte zu ihr, sie hätte ganz recht, sie sollte das Stück nur bei Seite legen (in Parenthese: sie kann kaum die Noten lesen) aber es gäbe nun einmal Narren in der Welt, die sogar solche Stücke ohne „tune“ (Melodie) leiden möchten.

Nun leben Sie recht wohl. Mit herzlichen Grüssen aus dem Urwalde im wilden Washington Territorium.

Ihr

E. Steinle.

* * *

Die „Danziger Zeitung“ veröffentlicht folgende Bitte eines indignirten Danzigers an die Militär-Kapellen

Ich bin ein Freund von Sang und Klang
Und hör' gern musiciren
Und freu' mich, wenn mit Kling und Klang
Die Bataillons marschiren.
Was war's doch jüngst, was mein Gemüth
Ergriffen hat so mächtig?
Was schallt herauf doch für ein Lied,
So schön und — niederträchtig?
Irr' ich mich nicht? — Nein in der That —
Gott steh' mir bei in Nöthen' —
„Es ist bestimmt in Gottes Rath“
Mit Pauken und Trompeten'
Die schöne elegische Komposition,
Für die die Welt verpflichtet
Dem alten Meister Mendelssohn,
Zum — Marsche eingerichtet'
Das soll Geschmack sein, das Gefühl?
Schmach ihm, der das geschrieben!
Das ist ein gar zu dreistes Spiel,
Das mit dem Lied getrieben.
Das ist die ärgste Profanation,
Die je gehört ich habe,
Ich glaube, es dreht der Mendelssohn
Sich um in seinem Grabe.
Am Ende hat keine Melodie
Vor Euch noch Ruh' und Friede;
Mit Trommeln begleitet Ihr schliesslich die —
Beethoven'sche Adelaide.
„Es ist bestimmt in Gottes Rath“ —
Das sei uns allen heilig,
Für Marschtempo klingt's in der That
Frivol und ganz abscheulich.
Nun müsst Ihr mich auch recht verstehn!
Erkennet, was ich meine!
Das Lied soll uns zu Herzen geh'n,
Nicht aber — in die Beine!

* * *

— Die Universität Cambridge stellte bei der letzten vorjährigen Prüfung für den Grad eines Musik-Baccalaureus (5. Dezember 1879) folgende schriftliche Aufgaben

1. Schreibe einen Kontrapunkt erster Gattung

oberhalb und einen unterhalb zu einem gegebenen Cantus firmus und figurire sodann bei beiden Beispielen die untere Stimme.

2. Schreibe zu einem im Bass liegenden Cantus firmus einen Kontrapunkt fünfter Gattung für den Sopran und einen solchen zweiter Gattung für den Alt (dreistimmig).

3. Schreibe zu einem im Alt liegenden gegebenen Cantus firmus einen fünfstimmigen Satz auf 5 Systemen. Der 1. Sopran habe Kontrapunkt 3., der 2. Sopran 4. und Tenor und Bass 1. Gattung.

4. Beantworte drei gegebene Fugen-Themata und gieb für jeden Fall an, ob die Antwort verändert ist oder nicht, ob authentisch oder plagalisch

5. Schreibe zu einem Thema mit Gegenthema die Antwort im doppelten Kontrapunkte.

6. Schreibe etwa 12 Takte zu einem begonnenen Kanon in der Unter-Quarte mit Schluss.

7. Komponire eine zweistimmige Fuge nach einem in F dur geschriebenen gegebenen Thema und bringe dieses in C-dur, B dur, D-, A- und G-moll u. s. w. Bringe auch eine Engführung an und beziffere den Bass.

8. Schreibe zu einem im Alt liegenden Cantus firmus einen doppelten fliessenden Kontrapunkt in der Oktave.

9. Schreibe zu einem 8taktigen Quartett, bei dem 1. Violine und Violoncello gegeben ist, die Mittelstimmen.

(Für die Richtigkeit der Uebersetzung kann ich mich nicht verbürgen, da mir das Original nicht vorgelegen hat. E. B.)

Meinungs-Austausch.

Reutlingen, den 20. März 1890.

Verehrtester Herr Professor!

In Ihrer musik-pädagogischen Zeitschrift „Der Klavierlehrer“, welche ich mit grossem Interesse lese, fand ich kürzlich unter Korrespondenz eine Anfrage nach einer Klavierdämpfung.

Schon seit 2 Jahren habe ich eine selbst erfundene, ganz einfache Dämpfung in Benutzung und dieselbe hat sich ganz gut erprobt. Man hat dazu nur einen Flanellstreifen von etwa 6—8 Cmtr Breite und von einer Länge nöthig, welche dem Raum von der tiefsten bis zur höchsten Saite entspricht. Dieser Streifen wird mit Wolle leicht languettirt und an beiden Enden werden Schlingen von seidener Schnur befestigt. Nun wird dieser Streifen unterhalb der Saiten durchgeschoben und so mit seinen Schlingen befestigt, dass er zwischen die Saiten und anschlagenden Hämmerchen zu liegen kommt. Oben in die Stimmschraube der höchsten Saite wird die eine Schlinge eingehängt und bleibt er, während man die andere Schlinge in die Schraube der tiefsten Saite einhängt. Will man ohne Dämpfung spielen, so hängt man die untere Schlinge aus und legt den Streifen nach rechts, so dass die Hämmerchen die Saiten wieder treffen können. Bei meinem Klavier (Schiedmayer & Söhne) kann ich die Dämpfung aus- und einhängen ohne aufzustehen. Bei Pianinos ist die Sache ebenfalls anwendbar, nur etwas umständlicher. Da der Bau derselben so verschieden ist, so kann ich hier keine genaue Angabe machen, es wird aber Jedermann das Richtige selbst finden können. Ich habe an einigen Pianinos die Streifen oben und unten eingesäumt und je ein Fischbein durchgeschoben und dann den Streifen eingehängt. Die Dämpfung kann durch dickeren oder dünneren Flanell schwächer oder stärker gemacht werden. Ich benütze mittleren, durch welchen ein sehr angenehmer weicher Ton erzielt wird, der auch den zartesten Nerven nicht schaden kann und der im nächsten Zimmer kaum oder gar nicht hörbar ist. Meine Erfindung hat mir schon manchen Dank eingetragen und ich würde mich freuen, wenn diese einfache Dämpfung auch in weiteren Kreisen Beifall fände. Bitte, machen Sie, Herr Professor, einmal eine Probe und wenn die Dämpfung Ihren Beifall findet, dann verbreiten Sie die Sache in Ihrem Blatte.

Zum Schluss danke ich Ihnen für die Belehrung, welche ich durch Ihren „Klavierlehrer“ schon gefunden und füge den Wunsch bei, dass Ihre Zeitschrift immer grössere Verbreitung finden möge. Ich für mich hätte den Wunsch, dass sie Klavier- und Gesang-Lehrer hiesse, denn es wird noch mehr im Gesangsunterricht gesündigt, als im Klavierunterricht.

Mit grösster Hochachtung
Ihre ergebenste
Paula Hartmann,
Musiklehrerin.

Antworten.

Herrn **L. B. in Cassel.** Schönsten Dank. Ihre Frage wollen Sie gefl. an die Verlagshandlung richten.

F. W. in Mainz. Vergleichende Geschichtstabellen finden Sie in Dr W. Langhans' sehr empfehlenswerther Musikgeschichte (Leipzig, Leuckart) Pr 2 Mk. Ausführlicheres bietet ein Werk von Carl Czerny, das 1851 in Mainz bei Schott erschienen ist. Der vollständige Titel desselben lautet „Umriss der ganzen Musikgeschichte. Dargestellt in einem Verzeichniss der bedeutenderen Tonkünstler aller Zeiten nach ihren Lebensjahren und mit Angabe ihrer Werke chronologisch geordnet, nach den Nationen und Epochen abgetheilt, den gleichzeitigen historischen Ereignissen zur Seite gestellt und mit einem alphabetischen Namensregister versehen.“

Fräulein Morsch in Bonn. Sehr erfreut über die günstigen Nachrichten. Dass Sie mir keinen Bericht über die dortige Aufführung des Lohengrin geben konnten, bedaure ich. Vielleicht finden Sie noch Gelegenheit dazu.

Herrn **F. J. Wettel in Temesvar.** Wird demnächst erledigt.

Herrn **G. J. de Vries in Dordrecht.** Sie lesen über Gley's Taktuhr in dieser Nummer. Eine ausführliche Beschreibung, nach der Sie sich selbst werden ein Urtheil bilden können, bringe ich demnächst.

Herrn **Klentzer in Papenburg.** Es wird viele meiner geehrten Leser interessiren, dass die Trennung des Wortes cres-cendo falsch ist. Es muss so getrennt werden cre-scendo. — Besten Dank. Ihre mir gütigst zugesandten Beiträge finden nächstens Verwendung.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Aprilsitzung (Dienstag den 13.) theilte der Vorsitzende, nachdem die Protokolle vom 10. Februar und 9. März verlesen waren, mit, dass das Kultusministerium die freie Benutzung des Saales der Hochschule auf ein weiteres Jahr bewilligt habe. Herrn Prof. Spitta, der diese Angelegenheit freundlichst vermittelt hat, stattet der Vorsitzende im Namen des Vereins seinen Dank ab. Darauf wird Frl. **Mathilde Schaeffer** durch Kugelung in den Verein aufgenommen.

Prof. Alsleben theilt ferner mit, dass der Vorstand als Deputation des Vereins Herrn Prof. Dr. Th. Kullak zu seinem Jubiläum am 1. April beglückwünscht hat. Die Vorschläge des Herrn Prof. Breslaur behufs einer Vereinigung für den Sterbefall werden einstimmig angenommen. Die Versammlung beschliesst demgemäss, dass das Cirkular, welches die bereits angeführte Resolution in Bezug auf obige Vereinigung und die Aufforderung zum Beitritt enthält, sobald als möglich den Mitgliedern übermittelt werden solle.

Der Vorsitzende nimmt dann wieder das von ihm angeregte Thema „Welches sind die ferneren Ziele des Vereins?“ auf. Derselbe weist bei dieser Gelegenheit auf eine von ihm verfasste Schrift „Das musikalische Lehramt“ hin, welche diese ihm besonders am Herzen liegende Idee der **geistigen** Hebung des Musiklehrerstandes behandelt. Der Verfasser gedenkt demnächst das Wichtigste daraus vorzutragen und dann die Versammlung um Beurtheilung der dargelegten Anschauungen zu ersuchen. — Es folgen von Prof. Breslaur gegebene Mittheilungen über die staatlichen Anforderungen, welche in England an den Grad eines Baccalaureus und Doktors der Musik gestellt werden. Derselbe erklärt dann eine neue Erfindung, das „**Roll-Lineal**“ von Pignol. Dadurch kann eine ganze Seite **Notenlinien** mit einmal gezogen werden. Das Instrument wird als sehr praktisch mit besonderem Beifall von der Versammlung begrüsst. — Schliesslich unterbreitet Herr Dr. Kalischer noch den Wunsch mehrerer Mitglieder, welche an jedem Vereinsabend etwas Musik hören möchten. Der Wunsch findet keine Zustimmung.

Nächste Sitzung des Vereins: **Dienstag, den 11. Mai, Abends 8 Uhr pünktlich,** im grossen Saale der Königl. Hochschule. Tagesordnung: 1) Vortrag des Herrn Dr. **Alfred Kalischer** Ueber eine anzustrebende Vereinbarung in der Behandlung der Harmonielehre. 2) Fortsetzung der Tagesordnung vom 13. April.

Der Vorstand.

Anzeigen.



Verantwortlicher Redakteur: Prof. **Emil Breslaur,** Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalinki), Berlin S., **Brandenburgstr. 11.**
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt (Berlin), Louis Köhler (Königsberg), Dr. Ferdinand Hiller (Cöln), Dr. Oskar Paul (Leipzig), Dr Emil Naumann (Dresden) u A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 10. **Berlin, 15. Mai 1880.** **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Die 10 Gebote des Musikschülers.

Ein Pfingst-Brief von A. Werkenthin.

Lieber junger Freund!

Verklungen ist in den Konzert-Sälen der letzte Ton. Die Hallen der Kunsttempel, in welchen Sie im vergangenen Winter so oft und so gern geweilt, haben sich geschlossen. Vorüber sind auch die langen, für Ihren Eifer immer noch zu kurzen Wochen der ernsten Studien, welchen Sie sich am Flügel oder am Schreibtische mit so vielem Fleisse hingegeben haben. Sie haben sich die Erholung, welche der Frühling und Sommer jedem rastlos strebenden und arbeitenden Musikschüler bringen soll, redlich verdient. Doppelt wird nun Ihre Freude sein, wenn Sie zu Pfingsten hinausziehen in „Feld und Buchenhallen", in den weiten Konzert-Saal, welchen der Frühling aufgebaut hat. Wie herrlich hat er ihn geschmückt! Der blaue Himmel ist die Decke, die Wände erglänzen in frischem, saftigem Maiengrün, und der Fussboden ist mit köstlichen Blumenteppichen belegt. Ein Heer gefiederter Sänger lässt Hymnen zum Lobe dessen erschallen, der nach langer und banger Winters-Nacht seine Sonne wieder glänzender und wärmer scheinen lässt, ein Born reinster Freude für Alles was lebt.

Doch fast schöner noch ist dieser Konzert-Saal am Abend in seiner erhabenen Stille. Die Harmonie ewiger Gesetzmässigkeit und Ordnung, in welcher das Sternenheer seine Bahnen wandelt, unvernehmbar zwar dem menschlichen Ohre, wurde doch noch stets vom Herzen verstanden und tief empfunden. Und welche Musik käme der gleich, die der Mond in seinem stillen Glanze über die schlummernde Landschaft ausklingen lässt, und die unsere Seele mit Gefühlen nie gestillter Sehnsucht und doch immer wieder erneuter Hoffnung durchzittert?

So sehe ich Sie denn im Geiste, mein lieber junger Freund, beim ersten Sonnenstrahl mit leichtem Gepäck und Sinn auf die Berge steigen. Sie treten aus dem Waldesdunkel heraus, da liegt sie vor Ihnen, die weite schöne Gotteswelt in jungfräulichem Frühlingsgewande. Die Morgenwinde wehen Ihrer erhitzten Stirn Kühlung zu; vor lauter Wonne und Lust schwenken Sie den Hut und stimmen wie ein rechter Wandervogel mit ein in den Jubel der Chöre, die über und unter Ihnen in allen Zweigen erklingen. Ihr Herz jauchzt über all das Knospen und Blühen umher, — ist doch das junge Jahr verwandt mit Ihrer Seele, die auch noch knospet und blüht.

Doch noch in einem andern Bilde sehe ich Sie. Die Nacht hat sich gesenkt über das Gebirgsdörfchen, in dessen sauberem, schmuckem Wirthshaus Sie eingekehrt sind. Längst schon haben die Insassen ihre Lagerstätte aufgesucht; Sie allein wachen noch und liegen im Fenster Ihres Stübchens. Herein strömt balsamische Kühlung, die tiefe Stille ringsum wird nur durch das leise Plätschern des nahen Quellbrunnens unterbrochen. Sie verleben da eine Stunde andachtsvoller Wonne. Was rauscht das Wasser, was blinken die

Sterne, was schimmert die Mondessichel, was säuseln die Blätter? Gieb Antwort, junges Menschenherz! Und leise summen Sie vor sich hin: „Jauchzen möcht' ich, möchte weinen!"

Aber, aber, lieber Freund, es werden auch Regentage kommen. Sie wissen, der Jupiter pluvius Nord-Deutschlands ist um die Pfingstzeit ebenso unberechenbar wie konsequent. Da sitzen Sie denn, ein gefangener Zugvogel, im Bauer, das man „Gastzimmer des Hotels" nennt, und haben nicht einmal den Vorzug, wie der zitirte Leidensgefährte, in ihrer Trübsal allein zu sein. Ein Glück noch, wenn von dem in einer Ecke stehenden, mit einer Lederdecke wohlverwahrten tafelförmigen Klavier der vorsorgliche Oberkellner den Schlüssel abgezogen hat. Wehe Ihnen, wenn dies nicht der Fall, und etwa ein eingeregneter Tourist, um doch durch irgend was seiner Pfingststimmung Ausdruck zu geben, den stets verstimmten Saiten dieses Marterkastens Mendelssohn's Frühlingslied zu entlocken sucht. Wehe Ihnen, wenn die blonde, blasse Gouvernante dort ihre Pflegebefohlene, welche sich eben noch trotz Regen und Wind im Garten draussen herumtummelt, hereinzitirt, und das arme Kind mit gerötheten, heissen Wangen und noch nassen Fingern sich an's Klavier setzen muss, um in „Löschhorn's neuer Schule der Geläufigkeit" zu exerziren, oder einen an dem Tage gerade angekommenen „Henness'schen Klavierunterrichts-Brief" zu entsiegeln.

Wüthend trommeln Sie in allen möglichen und unmöglichen Rhythmen auf den Fensterscheiben, an die der Regen klatscht; Tasten-, Tassen-, Tellergeklapper ringsum, im Nebenzimmer ist soeben einem Billard-Spieler ein Haupt-Coup gelungen oder misslungen, und wird von den Spielkumpanen mit wildem Jubel gefeiert; zu dem Allen vielleicht noch ein etwas unruhiges baby, das auf seiner ersten Reise auch hierher verschlagen ist, — nicht wahr, mein Freund „Sie möchten ziehen in die Welt hinaus, wenn's nur so — „nass" nicht wär"?! Nun, dann entfliehen Sie in Ihr trockenes, behagliches Stübchen, und vertiefen Sie sich in die Lektüre der „10 Gebote des Musikschülers", welche ich Ihnen längst versprochen habe und nun heute diesem Pfingstbrief als Beigabe zufüge. Auch sie sind, wie die mosaischen, mehr Verbote, als Gebote, doch erschrecken Sie nicht, bei Weitem nicht von so drakonischer Strenge wie die der Quinten- und Oktaven-Parallelen, welche Ihnen seinerzeit so viel Mühe und Verdruss gemacht haben. Nehmen Sie dieselben vielmehr als eine Reihe von Rathschlägen und Winken, welche der erfahrene Mann dem unerfahrenen Jüngling, der Mentor seinem Telemach ertheilt, — nehmen Sie sie, wenn sie nichts mehr, doch zum wenigsten [illegible] so gut ich es mit Ihnen, mit allen ernststrebenden Jüngern der Tonkunst meine. Und so wünsch ich Ihnen denn für Ihre Pfingstreise die goldene Sonne, den silbernen Mond, aber auch mal einen recht grauen Regentag, denn Frühlings-Regen bringt Herbstes-Segen. Leben Sie wohl.

Die 10 Gebote des Musikschülers.

I. Gebot.

Polyhymnia, die Muse der Tonkunst, sei Deine Göttin. Du sollst keine andern Göttinnen haben neben ihr.

Was ist das?

Wir sollen die Musik, unsere Kunst, über Alles lieben. Wir sollen ihr unsere ganze Seele weihen, und uns bestreben, in ihrem Dienste alle unsere Kräfte auszubilden. Wir sollen zwar den Schwesterkünsten Poesie, Malerei und Sculptur auch lebhaftes Interesse entgegentragen, denn die Bekanntschaft mit deren Mitteln, Gesetzen und Zwecken wird gewiss anregend und befruchtend auf unsere Phantasie einwirken, wir sollen indess niemals so weit gehen, dass wir darüber unsere eigene Kunst vernachlässigten oder gar hintansetzten. Denn wenn auch die Theorie eines bedeutenden und berühmten lebenden Komponisten die Musik nur im Verein oder im Dienste der genannten Künste angewendet wissen will, so ist er eben Genie und Meister genug, um es ohne Schaden für sich thun zu dürfen. Wir Schüler aber sollen immer dessen eingedenk sein, dass die Musik eine selbstständige Kunst ist, und unser nächstes Ziel darin setzen, nach dem Vorbilde so vieler Meister der Vergangenheit und Gegenwart in ihr und durch sie allein Werke bedeutsamen Inhalts zu schaffen.

II. Gebot.

Du sollst die Kunst nicht entwürdigen.

Was ist das?

Das hohe sittliche Prinzip, welches sich in der Kunst überhaupt und in der Musik insbesondere offenbart, sollen wir stets zur Richtschnur unsers Wirkens und Schaffens machen. Ihm sollen wir in unserm Herzen einen Altar errichten, an dem wir in Reinheit der Sitten, Lauterkeit der Empfindungen, in Wahrheit und Beständigkeit opfern. Darum fort mit Allem, was die heilige Opferflamme in uns verunreinigen oder zum Verlöschen bringen könnte! Verachtung dem seichten Modekram, der nur vorübergehendem Ohrenkitzel dient, Abscheu und Ekel vor jener Musik, die sich zur willigen Dienerin sinnlicher und obscöner Schaustellungen herabgewürdigt hat! Lassen wir uns nicht blenden von den raschen Erfolgen solcher Machwerke und ihrer Verfertiger. Es hat immer eine leichtbethörte Masse gegeben, die sich schreiend und feilschend um die Tische der Wechsler und Krämer drängt, welche in den Vorhöfen zum Tempel der Kunst sich breit machen.

O dass ein Messias käme und mit heiligem Zorne sie daraus vertriebe! Wir aber wollen, wenn auch ungekannt und ungerühmt, eingehen in den Tempel der Kunst, und den Worten des Hohenpriesters lauschen, der den Vorhang zum Allerheiligsten heben darf. —

III. Gebot.

Du sollst die Ferientage heiligen.

Was ist das?

Wir sollen in den Ferien der Ruhe pflegen, um unsere durch die vielstündige tägliche Arbeit abgespannten physischen und geistigen Kräfte neu zu beleben. Der um seine Fortschritte gar zu ängstlich besorgte Schüler denke daran, dass ein Feld, welches gute Früchte tragen soll, zu gewissen Zeiten brach liegen muss. Doch soll diese Ruhe nie in absolute Unthätigkeit ausarten, denn diese erschlafft und macht unlustig zur späteren Wiederaufnahme der Arbeit. Darum: Vergnügen mit Maass und Arbeit mit Maass. Dann werden wir hernach auch bestehen können vor dem strengen Auge und Ohr unseres Lehrers, und nicht etwa (wenn wir Klavierspieler sind) verdammt werden zur „stummen Klaviatur, diversen Handhaltern, Seeber'schen Fingerringen", um Busse zu thun in dumpfem Schweigen und Tastenklappen. Selah!

IV. Gebot.

Du sollst Deine ehemaligen Lehrer oder Lehrerinnen nicht vergessen.

Was ist das?

Wir sollen, wenn wir Schüler eines berühmten Künstlers sind, nicht etwa mit Stolz und Verachtung auf unsere früheren Lehrer oder Lehrerinnen herabsehen. Denn wenn es auch nur Leute von kleinem Namen sind, so haben sie sich doch um unsere erste Ausbildung redlich und wacker bemüht, viel Aerger mit uns gehabt, als wir noch in den Kinderschuhen steckten, und den festen Grundstein zum Gebäude unsres Wissens und Könnens gelegt, welches nun der bedeutende Lehrer nur auszubauen nöthig hat. Deshalb sollen wir stets mit Dankbarkeit unserer alten Lehrer oder Lehrerinnen gedenken und sie in Ehren halten.

V. Gebot.

Du sollst den Namen Deines Lehrers nicht unnützlich führen.

Was ist das?

Wir sollen dahin streben, dem Namen unseres Lehrers durch unsere Leistungen Ehre zu machen. Nur wenn dieselben gut sind, haben wir die Berechtigung, uns Schüler eines bedeutenden Meisters zu nennen, und seinen stolzen Namen mit dem unsern in Verbindung zu bringen. Im umgekehrten Fall wird er für uns niemals eine Empfehlung sein, und nur dazu beitragen, das Mangelhafte unseres Könnens in noch grelleres Licht zu setzen.

VI. Gebot.

Du sollst Deine Zeit nicht tödten.

Was ist das?

Wir sollen für unsere Uebungszeit einen bestimmten Plan entwerfen und an demselben gewissenhaft festhalten. Denn nur ein täglich fortgesetztes Studium lässt uns dem Ziele allmälig näher kommen, welches wir anstreben. Blicken wir doch auf unsern Lehrer. Was hat er gearbeitet, was arbeitet er noch? Eingedenk des Wortes: „Die Kunst ist lang und kurz ist unser Leben" sollen wir jede Minute und jede Gelegenheit für unsere Fortbildung benutzen. Hüten sollen wir uns davor, immer erst auf „innere Anregung" zu warten, ehe wir an's Komponiren oder Spielen gehen. Ist sie nicht vorher da, so wird sie sich gewiss bei der Arbeit einstellen. Der echte Schüler-Fleiss bedarf keiner Anregung.

VII. Gebot.

Du sollst nicht kopiren.

Was ist das?

Wir sollen zwar in allen Stücken dem Beispiele, welches uns der Lehrer giebt, nacheifern und seinen Weisungen Folge leisten, doch hüten wir uns davor, ihn platterdings zu kopiren. Denn auch er hat als Mensch Fehler und Mängel, und könnte es uns am Ende leicht passiren, dass wir, ohne seine hohen Vorzüge zu erreichen, nur zu denen gerechnet würden, von welchen es heisst:

„Wie er räuspert und wie er spuckt,
Das habt ihr ihm glücklich abgeguckt."

Darum sollen wir bei aller Verehrung, die wir dem Lehrer in aufrichtiger und dankbarer Anerkennung dessen zollen, was er für die Kunst, was er für uns leistet, doch immer die eigene Individualität aufrecht zu erhalten bestrebt sein.

VIII. Gebot.

Du sollst bescheiden sein und nicht verächtlich über Deine Mitschüler urtheilen.

Was ist das?

Verschieden sind Talente und geistige Anlagen vertheilt. Nicht Alle stehen in ihren Leistungen auf gleicher Höhe. Darum sollen wir uns nicht überheben, wenn wir in einem Fache etwa tüchtiger sind als der Mitschüler. Er hat vielleicht da gerade Vorzüge, wo wir bei rechter Selbstprüfung an uns noch Unvollkommenheiten und Schwächen entdecken. Und selbst, wenn dem nicht so wäre: nicht Alle können im Orchester erste Geige spielen, es muss auch Paukenschläger geben, auch sie stehen im Dienste der Kunst.

IX. Gebot.

Du sollst nicht neidisch auf die Erfolge Deines Mitschülers sein.

Was ist das?

Wir sollen den Mitschüler, welcher durch Talent und rastlosen Fleiss sich den Weg in die Oeffentlichkeit bahnt und dort Erfolge

erringt, hochachten und ihn zum Vorbild nehmen. Wir sollen seinem Streben Anerkennung zollen, seine Leistungen gerecht aber milde beurtheilen. Fern sei es von uns, aus den Fehlern, die ihm wie jedem noch in der Entwickelung begriffenen Künstler anhaften, Veranlassung zu nehmen, ihn in missgünstiger hämischer Weise zu verkleinern. Wir sollen edle, neidlose Kunstgenossen sein!

X. Gebot.

Du sollst mit der Kunst fortschreiten,
Du sollst nicht aufhören zu lernen

Was ist das?

Im Garten der Kunst lässt jeder Frühling neue Blüthen erspriessen, zeitigt jeder Herbst neue Früchte. Herrlich sind die Anlagen in demselben, welche die Vorväter uns als Erbe hinterlassen haben. Wer verweilte nicht gern in diesen; wer wäre nicht bestrebt, sie in dankbarer Liebe zu hegen und zu pflegen? Sollen wir aber im Gefühl des sicheren Besitzes die Hände in den Schooss legen? Wären wir dann eines solchen kostbaren Erbes würdig? Wollen wir uns in Blindheit dagegen verschliessen, dass auch da schon manche alte Bäume abzusterben beginnen, einige Blüthen verblassen? Sind wir nicht um so mehr verpflichtet, immer neue Flächen zu bebauen und für den Besitz der Kunst zu gewinnen? Sollen wir nicht ohne Aufhören säen, um immer wieder ernten zu können?

Lassen wir uns nicht abschrecken durch den Misswachs einiger Jahre, und wären es Jahrzehnte; lassen wir uns nicht beirren durch das Gespötte der ausserhalb des Gartens Stehenden, die nicht begreifen können oder wollen, dass das, was wir heut als Samenkorn in die Erde gepflanzt, nicht schon morgen zum Baume emporgewachsen sein kann. Langsam aber stätig vollzieht sich jeder Fortschritt in der Kunst, aber die langsame Masse schreitet nicht mit. Niemals soll Trägheit und Selbstgefälligkeit uns ihren zahlreichen Schaaren zugesellen. Erhalten wir uns die Lernbegier und Lernfreudigkeit der Jugend bis ins späte Alter. Sie wird uns davor behüten, dass wir dem Neuen, was die Zukunft der Kunst bringt, nicht in verknöcherter Pedanterie unser Herz verschliessen, sie wird uns immer neue Genüsse, neue Freuden spenden, und das Ende unserer Laufbahn wird, wie der Anfang, uns glücklich finden in dem Bewusstsein:

„Auch ich bin ein Künstler!“

Die Taktuhr.

Zu den schwierigsten Aufgaben des Musikunterrichts gehört unstreitig die, den Schüler zu taktmässigem Spiel anzuleiten. Schüler, bei denen das Taktgefühl von Natur aus nicht in sehr hohem Grade ausgebildet ist, werden, trotz der grössten Aufmerksamkeit seitens des Lehrers während der Unterrichtstunde, bei ihren Privatübungen immer wieder in den Fehler des taktlosen Spiels verfallen, und es wird geraumer Zeit und grosser Energie bedürfen, bevor das Taktgefühl in ihnen so lebendig geworden ist, dass sie auch schwierigere Rhythmen taktmässig werden wiedergeben können.

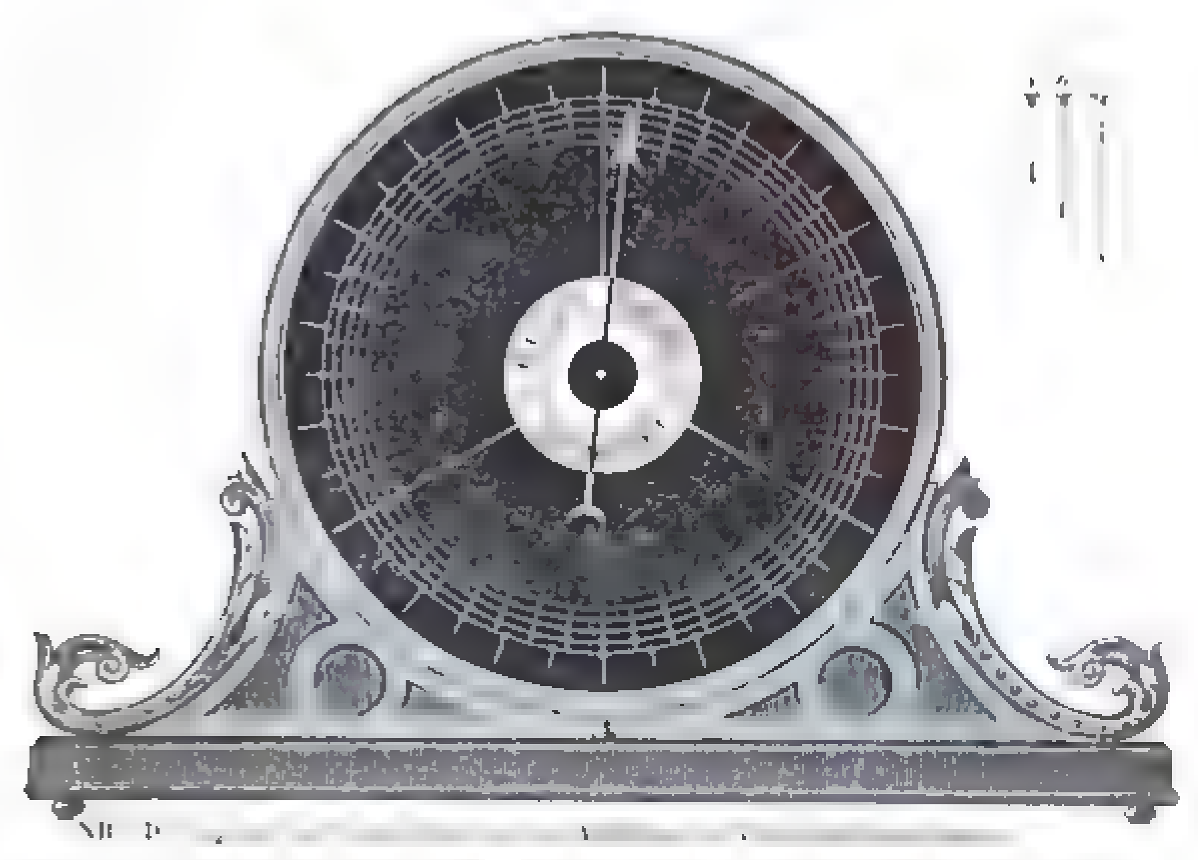
Die Taktuhr ist nun ein Apparat, durch den man in den Stand gesetzt wird, die richtige Ausführung einer jeden Takttheilung und ferner in jedem Tempo auf das Genaueste zu messen. Die Takttheilungen werden durch geometrische Figuren und durch einen, dieselben durchlaufenden Zeiger dem Auge, und durch Glockenschläge dem Ohr gleichzeitig bemerkbar gemacht.

Dem Schüler muss also dadurch, dass zwei Sinne, das Gesicht und Gehör, in Thätigkeit sind, das Lernen des Taktes ungleich leichter werden, auch dürfte das Anregende des Unterrichtes nach der Taktuhr als wesentliches und den Schüler interessirendes Förderungsmittel zu betrachten sein. Die Taktuhr vertritt sonach bei der Nachübung den Lehrer.

Beschreibung der Taktuhr.

Die Taktuhr hat an ihrer Aussenseite ein Zeigerblatt von schwarzem Schiefer, an dessen Peripherie die 5 Notenlinien angebracht sind. Die ganze Tafel, (genannt „Takttabelle“) ist durch Radien in drei gleiche Theile getheilt, und es ist angenommen, jeder dieser Theile sei ein ganzer Takt. (3 ganze Takte sind deshalb bezeichnet, weil darin alle gebräuchlichen Taktarten aufgehen. Aus drei ⁴/₄ Takten lassen sich bilden sechs ²/₄, vier ³/₄ oder ⁶/₈ oder acht ³/₈ Takte.) Jeder dieser Takte ist nach Art eines Gradmessers durch immer kürzer werdende Striche nach innen in ¹/₂, ¹/₄, ¹/₈, ¹/₁₆ und ¹/₃₂ getheilt, während die ¹/₄, ¹/₈ und ¹/₁₆ Triolen in eben der Weise ausserhalb der Notenlinien angebracht sind. Jeder dieser Grade ist durchlocht. Ausserdem befinden sich nach der Mitte der Tabelle zu, in jedem Takte noch 8 Löcher, welche bestimmt sind, den Takt (¼ oder ⅛) nach Art des gewöhnlichen Metronoms anzugeben.

Ein wesentlicher Vortheil meiner Taktuhr besteht darin, dass man durch die letztgenannten Löcher den guten Takttheil „marcato“ angeben kann, und somit der monotone Schlag des gewöhnlichen Metronoms fortfällt. Die äusseren Lochreihen dienen dazu, jede Takttheilung, die sich aus ¹/₁ bis ¹/₃₂, ¹/₄ bis ¹/₁₆ Triolen bilden lässt, durch Glockenschläge auf das genaueste zur Darstellung zu bringen. Man nehme einen von den, dem Apparat beigegebenen Stiften, (der Knopf desselben stellt gewissermaassen die Note vor) steckt ihn durch ein beliebiges Loch, setze das Uhrwerk durch nach Linksschieben des unten befindlichen Hebels (nach rechts geschoben steht das Uhrwerk still) in Bewegung, so wird jedesmal, wenn der aussen rotirende Zeiger einen Knopf (Note) passirt, ein



Glockenschlag erfolgen. Daraus geht hervor, dass man jede gewünschte Takttheilung durch Versetzen der Stifte und dadurch bewirkten Glockenschlag dem Ohre, und durch den, die Takttabelle durchlaufenden Zeiger zu gleicher Zeit auch dem Auge vermitteln kann. Der Apparat wird, wie jede Uhr, hinten aufgezogen. Die Laufgeschwindigkeit ist dieselbe, wie bei dem Metronom, und durch einen, hinten angebrachten, verstellbaren Windfang auf das genaueste zu reguliren. Man achte beim Gebrauch der Stifte auf die Länge und Farbe derselben: die längsten (weiss) sind stets für die Aussen-, die kürzeren (gelb) für die Mittel- und die schwarzen für die Innen-Reihe anzuwenden.

Bei dem Unterrichte erkläre man zunächst dem Schüler die Takttabelle. Die Längenverhältnisse der Noten zu einander werden ihm durch Abzählen der Grade bald klar werden. Hierauf wende man zur bildlichen Darstellung der Zeitlänge den rotirenden Zeiger bei ganz langsamer Umdrehung an. Erst wenn er auch damit vollständig vertraut ist, bringe man den Glockenschlag in Anwendung. Man lasse den Takt durch Aufklopfen mit einem Stabe und Zählen nachbilden und achte genau darauf, dass der Schüler die Note durch Liegenlassen, und die Pause durch Aufheben des Stabes genau wiedergebe, was eben beim Lernen nach der Taktuhr sehr leicht ist, weil der, die geometrischen Figuren durchlaufende Zeiger, den Eintritt der Note wie Pause, dem Auge darstellt. Ich halte es überhaupt für nöthig, den Takt für sich, ohne Instrument, mehr zu lehren, weil bei Anwendung von verschiedenen Tönen der Schüler sich bald die Melodie merkt und nur diese wiedergiebt, ohne von dem richtigen Taktgefühl geleitet zu werden.

Die Erläuterung der Takteintheilung durch Versetzen der Stifte erfordert allerdings einige Zeit, aber man halte sie nicht für verloren, denn ich kann nicht genug empfehlen, beim Unterrichte so langsam wie möglich zu sprechen und zu experimentiren, da nicht jeder Geist befähigt ist, den Sinn eines schnellen Vortrages in sich aufzunehmen. Ausserdem würde die Lehre eine so stufenweise geordnete sein, dass man durch Versetzen nur einiger Stifte, die zunächst zu lehrende Takttheilung in ganz kurzer Zeit bilden kann.

Eine wesentliche Erleichterung der Taktlehre würden schon die Takttabellen allein schaffen.

Eine binnen Kurzem erscheinende Broschüre nebst Taktlehre wird die Handhabung und Lehrmethode auf das erschöpfendste besprechen.

Gley.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 13. Mai 1880.

Die unter Herrn G. Janke's Direktion stehende Berliner Sinfonie-Kapelle brachte Mittwoch, den 28. April eine Fest-Ouverture von Franz Kullak zur Aufführung. Diese Komposition ist aus Anlass des Jubiläums des allgemein verehrten Herrn Prof. Th. Kullak, des Vaters des Komponisten, entstanden und zeichnet sich durch ein wohlthuend

frischen Begeisterungsfeuer aus. Referent, der diesen Abend zum ersten Male den vortrefflichen Klavierlehrer **Franz Kullak** als Komponisten und Dirigenten kennen lernte, ist erfreut, dessen entschiedenes Kompositionstalent anerkennen zu dürfen. Das sehr breit angelegte Werk lässt seinen Autor als Besitzer einer sehr tüchtigen Technik in der Komposition und noch mehr in der Instrumentationskunst wahrnehmen. Wenn sich nichtsdestoweniger an dieser talentvollen Komposition auch Schattenseiten bemerkbar machen, so sind diese auf Richard Wagner's Einfluss zurückzuführen, dem Franz Kullak gar zu sehr unterworfen erscheint. Und das ist für einen Instrumentalkomponisten, der berechtigt ist, noch eine segensreiche Zukunft erhoffen zu dürfen, ein bedenkliches Symptom. Diesem Umstande ist es einmal zuzuschreiben, dass die musikalischen Gedanken zum Theil an Verschwommenheit leiden, fernerhin auch, dass das zum Theil hervortretende ängstliche Bemühen, durchaus Ungewöhnliches zu geben, mitunter in das Gegentheil umschlägt, wie das ja bei Herrn Franz Kullak's tonangebenden Meister Rich. Wagner selbst durchaus keine Seltenheit ist. Hoffentlich wird der so vielseitig begabte Komponist aus diesem freimüthigen Worte entnehmen können, wie sehr er den Ref. durch sein Talent zu interessiren verstanden hat. Besonderes Wohlgefallen wird an diesem Abend jeder Musikfreund an Herrn Franz Kullak's ungewöhnlicher Begabung für die Direktion gehabt haben. Derselbe geht mit allen Fasern seines künstlerischen Wesens in dem ihm zur Direktion anvertrauten Werke auf. Die Berliner Sinfonie-Kapelle war mit schönstem Erfolge bemüht, das schwierige Werk zu Aller Zufriedenheit auszuführen. Die Aufnahme von Seiten des Publikums ist als eine wahrhaft enthusiastische zu bezeichnen.

Noch der Maimond (Sonntag den 9.) verschaffte uns ein ausserordentlich genussreiches Konzert. Es war dies die XXVII. Aufführung, welche die **Hochschule für Musik** (Abtheilung für ausübende Tonkunst) unter Leitung des Herrn **Joseph Joachim** in der Singakademie veranstaltete. Das Hauptinteresse des Abends erweckte eine neue Tonschöpfung von Max Bruch, womit sich dieser hochbegabte Künstler wohl zum ersten Male dem Berliner Publikum als Kirchenkomponist vorstellte. Es waren Theile einer Messe, ein Kyrie, Sanctus und Agnus Dei, die zur Aufführung gelangten, alle Stücke für 2 alternirende Chöre, 2 Solo-Soprane, für Orchester und Orgel geschrieben. — So weit sich all diese von hoher Kunstfertigkeit und tiefem religiösen Ernste zeugenden Kompositionen nach ihrem einmaligen flüchtigen Vorüberklingen beurtheilen lassen dürfen, lässt sich sagen, dass Max Bruch hierin eine Würde und Grösse künstlerischen Schaffens offenbart hat, die all seine sonst bekannten chorischen und rein instrumentalen Tondichtungen weit überragen. — Ohne gerade durch besondere Erfindungskraft in den Grundgedanken zu glänzen, wusste der Komponist nichtsdestoweniger durch höchst geschicktes polyphones Gewebe in den Vokal- und Instrumentalstimmen, ferner rein-geistig durch die zum grossen Theile heilige Inbrunst, in der das ganze religiöse Werk empfangen ist, tiefen, nachhaltigen Eindruck hervorzurufen. In harmonischer Beziehung wäre es für diesen, wie für die meisten modernen Kirchenkomponisten wünschenswerth, wenn sich dieselben mehr und mehr in das tiefsinnige Mysterium reiner Dreiklänge versenkten, oder doch solcher leitereigenen Septimenharmonien, die auf den Medianten der Durtonarten beruhen. — Im Einzelnen war aus dem I. Stück das „Christe eleison" von besonders imposanter Wirkung. Das II. Stück (Sanctus mit dem Osanna und Benedictus) fordert in der Auffassungsweise des Komponisten allerlei religiös-ästhetische Bedenken heraus. In diesem ganzen grossen viertheiligen Stücke kam der Komponist fast nie aus den stärksten Fortegraden heraus. Und doch ist der Text sinnig so gruppirt, dass das Sanctus als solches die reine, objektiv-erhabene Heiligkeit Gottes versinnbildlicht, während erst mit dem „Pleni sunt coeli et terra gloria tua" das göttlich-kraftvolle Begeisterungsfeuer der anbetenden und verherrlichenden Menschheit zu Worte kommen soll. Bei Max Bruch wird auch schon das Sanctus als solches sehr bald mit aller Kraft der Darstellungsmittel intonirt. Freilich bleibt es jedem Komponisten unbenommen, die Heiligkeit Gottes so anzuschauen, wie es ihm gefällt, allein auch dem Beurtheiler eines musik-religiösen Werkes bleibt dasselbe Recht vorbehalten. Nach des Ref. Anschauungsweise muss das Sanctus in stets neuen Formen doch immer den Geist himmlischer Ruhe, Stille und Erhabenheit athmen. So wenigstens haben alle wahrhaft gottbegeisterten Propheten das Wesen und Walten der göttlichen Heiligkeit erschaut und empfunden. Ich erinnere nur an die herrliche Episode aus dem Leben des Propheten Elias (I. Könige 19, 11—13) und an den Propheten Zacharias (2, 13). — In musikalischer Beziehung kommt das Wesen des Kontrastes dieser Anschauungsart durchaus entgegen, aber in diesem Bruch'schen Stücke kommt dieser nothwendigste Faktor musikalischen Schaffens, der Kontrast, nur sehr wenig zu seinem Rechte. — Die Chöre, welche der Komponist mit wirklich grosser Meisterschaft behandelte, lösten ihre ebenso umfangreiche als schwierige Aufgabe in musterhafter Weise. Die Schulung des Chores erwies sich als so vortrefflich, dass sie selbst in den stärksten Graden des feuerkräftigen Ausdrucks den vollen Wohlklang athmeten. Die Sopran-Soli in dieser Bruch'schen Komposition (hier von Frl. Emma Faller und Frl. Henriette Finkelstein gesungen) haben keine Gelegenheit, sich besonders hervorzuthun. Die ganze Ausführung unter Joachim's ebenso umsichtiger als energischer Direktion, im Zusammenhange mit der grossartigen Tonschöpfung wirkten begeisternd, und trugen dem anwesenden Komponisten stürmischen Beifallsjubel und Hervorruf ein. — Der zweite Theil des Konzerts nahm Franz Schubert's ebenso entzückende als langdauernde Symphonie in C dur ein, welche das Orchester der Hochschule mit allem erforderlichen Maasse von Kraft, Feuer, dynamischer Schattirung und technischer Genauigkeit ausführte. Als besonders gelungen ist das Scherzo zu bezeichnen, welches zumal an die Bläser hohe Anforderungen stellt und

dass das Finale mit seinem entschieden ausgeprägten chevaleresken Charakter. Allüberall scheint diesem Finalsatz das Motto „Hoch auf feurigen, schnaubenden Rossen," hervorzusprühen. Freilich gehört ein Dirigent von Joachim's Genialität dazu, um Schuberts C-dur-Symphonie so vollendet in die Erscheinung treten zu lassen. Nur das Tempo des Andante und dasjenige des Scherzo-Trio's hätte ich um ein Kleines ruhiger gewünscht. Alfred Kalischer.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Schnell, Direktor einer hiesigen Musikschule, hat vom Grossherzog von Mecklenburg den Titel eines grossherzogl. mecklenburgischen Musikdirektors erhalten.

— Herr Organist und Gesanglehrer Dornbechter in Stralsund ist zum Königl. Musikdirektor ernannt worden.

— Im Verlage von Arnold Simon in Hannover erschien soeben eine kleine Schrift von Louis Köhler: Johannes Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte. Befindet sich auch mein Urtheil mit dem des geschätzten Hrn. Verfassers nicht immer in Uebereinstimmung, so hat die Schrift doch mein Interesse in hohem Grade erregt, denn sie bietet viel Anregendes und fesselt sowohl durch die scharfe Beobachtungsgabe und Feinheit der Charakterisirung, als durch die glänzende Diktion.

Henri Wieniawski, der jüngst verschieden ist, hatte kein Vermögen. Vor seiner Verheirathung aber hatte er sein Leben für die Summe von 200,000 Frcs. versichert, damit seine Familie im Falle seines Todes nicht in Noth gerathe und er machte es sich zur Pflicht, die jährlichen Prämien regelmässig zu zahlen. Während seiner letzten Krankheit jedoch war er nahe daran, die für diesen Zweck sich auferlegten Opfer umsonst gebracht zu haben, es war eine Rate zu zahlen, wenn nicht Alles verloren sein sollte, und wie konnte er zahlen, da er leidend, dem Tode nahe war! Glücklicherweise war Nikolaus Rubinstein bei der ersten Nachricht der Erkrankung seines Freundes nach Petersburg geeilt und arrangirte sofort mit seinem Bruder ein Konzert, das nicht weniger als 8000 Rubel eintrug. So wurde die Prämie bezahlt und die Versicherungssumme war gerettet.

— Moritz Moszkowski hat in Gent grosse Triumphe gefeiert. Die Stadt Gent hatte ihn zur Mitwirkung in zwei Konzerten im Konservatorium eingeladen, die musikalische Welt, wie sämmtliche grossen Zeitungen, waren von den Leistungen des Pianisten hoch entzückt und veranlassten den Künstler zu einem eigenen Konzert. Hier spielte Moszkowski Beethoven, Bach, Chopin, Liszt und eigene Kompositionen. Der Erfolg war beispiellos — der Guide musical nennt ihn „un des plus francs succès que nous ayons vu obtenir à Gand", der Bien public spricht von seinem letzten Konzert als einer „inoubliable soirée". Publikum und Orchester waren gleicher Bewunderung voll, die Orchestermitglieder überreichten dem Künstler einen Lorbeerkranz und Monsieur de Burbure Namens des Konservatoriums eine goldene Gedenkmünze mit der Vorderinschrift „Conservatoire royal de Gand à Mr Moszkowski. Temoigne d'admiration et de gratitude en souvenir des 9. et 11 Avril 1880," während der Revers der Münze die Worte „Ville de Gand" trägt und so diesem musikalische Ereigniss zu einem für ganz Gent denkwürdigen macht — eine Huldigung, wie sie in unserer Zeit wohl nicht zu oft einem Manne zu Theil wird, der in den friedlichen Gefilden der Kunst nach dem Lorbeer strebt.

Zu den hervorragenderen Unternehmungen, welche durch die Berliner Gewerbe-Ausstellung vom Jahre 1879 hervorgerufen, gehört unstreitig eine Vereinigung der renommirtesten Berliner Pianoforte-Fabrikanten, welche sich im Oktober v. J. 1879 hierselbst in der Leipzigerstrasse 30 unter der bewährten Direktion des Herrn Gaillard, welcher in der Gewerbe-Ausstellung die Musik-Instrumenten-Gruppe Nr. XII. vertrat, bildete. Der Hauptzweck dieses neuen Institutes, welches sich allgemeinster Anerkennung erfreut, besteht darin, dem Publikum eine grosse Auswahl bester Pianinos, Flügel und Harmoniums aus den Werkstätten der anerkanntesten Klavierbauer zu bieten und dem Publikum Gelegenheit zu geben, unter diesen besten Fabrikaten eine Auswahl zu treffen. Vervollständigt wird dieses „Magazin vereinigter Berliner Pianoforte-Fabrikanten" noch durch eine General-Agentur der Flügel-Firmen Schiedmayer in Stuttgart und Hagspiel & Co. in Dresden. Da dieses Unternehmen auf den solidesten Prinzipien beruht, nehme ich keinen Anstand, dasselbe zu empfehlen. Wie ich höre, wird in dem Geschäftslokal zu Fabrikpreisen verkauft.

— Aus den Werkstätten des Hofpianofortefabrikanten J. L. Duysen ist vor einigen Tagen ein Salonflügel hervorgegangen, der sowohl bezüglich seiner Klangwirkung, als seiner äusseren Ausstattung als ein Meisterwerk vornehmsten Ranges bezeichnet werden muss und die Beachtung aller Kunstfreunde verdient. Das Instrument, nach einem Entwurf des Baumeisters v. Groszheim im edelsten Styl der italienischen Renaissance aus italienischem Nussbaumholz gearbeitet, ist in mattem Farbentön gehalten und vom Bildhauer Max Schulz mit einer Ornamentik versehen, wie sie eben nur ein fein gebildeter Geschmack zu entwerfen und eine echt künstlerische Hand auszuführen vermag.

— Eine Erfindung, die das Interesse wissenschaftlicher Kreise erregt hat, wird in diesen Tagen auch dem Publikum vorgeführt werden. Aehnlich wie der Schalkenbach'sche Piano-Orchestre-Elektro-Moteur Instrumentaltöne auf elektrischem Wege wiedergab, hat ein Amerikaner Dr. Franklin, gestützt auf ein eingehendes Studium des „Barley'schen singenden Bechers" ein telephonartiges Instrument konstruirt, das äusserst sinnreich eine kräftige galvanische Batterie mit mehreren Telephonen verbindet und die in die Letzteren

hineingesungenen Lieder in täuschendster Weise mit der feinsten Nüancirung der Melodien wiedergiebt. Vorläufige Proben in dem Quarg'schen Theatersaale vor einem zum grössten Theil aus Musikverständigen bestehenden Publikum, erregten das allgemeine Erstaunen der Zuhörer. An verschiedenen Stellen des Saales waren Instrumente aufgestellt, die dadurch zum Mittönen gebracht wurden, dass die durch den elektrischen Strom geleitete Melodie auf schwingungsfähige Membranen geleitet wurde und letztere durch ihre Vibration den Ton in den Instrumenten hervorlockten. Mit dieser Erfindung ist man im Stande, gesungene Lieder auf jede Entfernung hin fortleiten zu können, doch hofft der Erfinder, dass es seinen weiteren Verbesserungen gelingen wird, auch Worte in weiter Ferne wiedergeben zu können. Man kann daher diese Erfindung als eine erste Etappe betrachten, das gesprochene Wort zu telegraphiren.

Bonn. Am 2. Mai fand die Enthüllung des Schumann-Denkmals auf hiesigem Friedhofe statt. Um die zur Feier festgesetzten Stunde versammelte sich auf der traurigen Stätte das Festkomitée, die städtischen Behörden, Chor und Orchester, Freunde, Verehrer und Verwandte des grossen Tondichters. Frau Clara Schumann nebst Familie, Ferdinand Hiller, Johannes Brahms, Grimm aus Münster, Dietrich aus Oldenburg, Stockhausen aus Frankfurt, das Konzert-Komitée der Stadt Köln und das dortige Gürzenich-Orchester. Brahms bestieg das hinter dem Denkmal angebrachte primitive Dirigentenpult, ein leichtes Zeichen, die Bläser geben durch einen weichen Akkord die Tonart an und mit einem ernsten Choral, begleitet von Blasinstrumenten, leitete der Chor die Feier ein. Dann trat ein Komiteemitglied, Herr Geheime Rath Professor Schaffhausen, vor und hielt die Festrede. „Wir stehen an geweihter Stätte," begann der Redner, „am Grabe Robert Schumanns." Mit einem flüchtigen Seitenblick auf die Bedeutung Schumanns und die Entstehung des Denkmals, sowie dem Ausdrucke herzlichen Dankes für Alle, welche zur Errichtung des Monuments mitgewirkt, schritt die Rede sofort in medias res zur Beantwortung der Fragen: wer Schumann war, was er geleistet und warum wir ihm solche Verehrung erweisen? In gedrängter Kürze, mit schwungvollen begeisterten Worten wurde die Individualität und das Leben des Tondichters skizzirt, eine schöne Definition des Wesens der Musik und der Schumann'schen Musik im besonderen gegeben. „Grosse Geister verwüsten, wie mächtige Ströme, ihre Ufer." Wohl ist es wahr, dieses alte Wort, doppelt wahr in Bezug auf Robert Schumann. Dennoch können wir uns trösten über sein trauriges Schicksal und freudig den Schlussworten des Redners zustimmen: „Das Höchste, wonach er strebte, hat sich weiter erfüllt, als er selbst es dachte: sein Lied ist nicht verklungen; die Saiten, die er angestimmt, sie tönen noch immer fort und werden forttönen, so lange es fühlende Herzen giebt. So möge denn Dein Bildniss, verehrter Meister, auf uns herabschauen, mit Verehrung werden Alle zu Dir emporblicken!" Bei diesen Worten theilte sich die dichte Leinenumhüllung und im hellen Sonnengolde lag das schöne Marmordenkmal vor uns, während die Bläser den herrlichen Gesang der Peri aus des grossen Meisters Oratorium „Das Paradies und die Peri": „Schlaf nun und ruhe in Träumen voll Duft" spielten, den Brahms eigens für die Gelegenheit instrumentirt hatte. Die Angehörigen des edlen Todten, die Freunde und Verehrer legten am Sockel des Denkmals prächtige Lorbeerkränze nieder und in wenigen Minuten bildete sich am Boden ein dichter Rasen, ein grüner Untergrund, von dem sich das blendende Weiss des carrarischen Marmors noch leuchtender abhob. Prof. Donndorf hat mit diesem Denkmal den Ruhm seiner Künstlerschaft wieder um ein Beträchtliches erhöht. Das Ganze ist äusserst einfach gehalten. Auf breitem, quadratischem Sockel erhebt sich ein länglicher, schlanker, oben abgerundeter Stein, an dessen oberem Ende in runder Umrahmung der Medaillonkopf Schumanns, getragen von einem emporstrebenden Schwan sich befindet. Unter demselben stehen die einfachen Worte: Robert Schumann. Am Fusse sitzt die begeisterte Muse, begeisternd zu ihm emporschauend, den wohlverdienten Lorbeerkranz in den Händen haltend, das Antlitz, eine echt poetische Idee des Bildhauers, mit den wohlbekannten Zügen von Klara Wieck. Zu beiden Seiten sitzen auf besonderen Sockeln die singende Psyche und der geigenspielende Amor, zwei Genrefiguren, die in ihrer realistischen Ausführung und reizenden Auffassung wahrhaft bezaubernd wirken. Die Anwesenden vertieften sich eine Weile in bewundernder Betrachtung des Meisterwerks und dann übergab Herr Geh. Rath Schaaffhausen Namens des Festkomitees das Denkmal der Stadt Bonn. Herr Oberbürgermeister Doetsch sprach in seiner Entgegnung im Namen der Stadt nochmals den allgemeinen Dank für alle zum Besten des schönen Denkmals Mitwirkende aus. Schumann habe eines solchen Denkmals eigentlich gar nicht bedurft, denn sein Ruhm stehe fest durch alle Zeiten. Für seine Verehrer aber sei eine solche Bethätigung ihrer Liebe Pflicht. Die Versicherung, dass die Stadt das Denkmal schätzen und in bester Hut nehmen werde, sei wohl überflüssig. „Möge das Denkmal der kommenden Nachwelt verkünden, dass wir die Ehrenschuld kennen, nicht nur den nationalen Kriegshelden, sondern auch den Heroen der Kunst Dank schuldig zu sein, möge es dem ernststrebenden Künstler ein Sporn zum Höchsten werden, ein Denkmal würdig der Stadt und würdig des grossen Meisters." Der Chor sang aus Mendelssohn's Paulus den Chor „Siehe, wir preisen selig" und die Feier war zu Ende. Abends fand unter Mitwirkung Joachim's und Brahms' ein grosses Festkonzert statt, worin ausser dem Violinkonzert von Brahms nur Schumann'sche Kompositionen: Es-dur-Symphonie, Requiem für Mignon und Musik zu Manfred (die Rolle des Manfred von Ernst Possart aus München gesprochen) aufgeführt wurden, am anderen Vormittage eine Kammermusikmatinee: Streichquartett in A moll, Spanisches Liederspiel und Klavierquartett von Schumann und Nachmittags Diner in Godesberg.

In **Königsberg i. Pr.** kam unter Laudien's Leitung Meinardus' Oratorium „Luther in Worms" zur Aufführung. Die Zeitungen berichteten besonders anerkennend über den ersten Theil des Werkes.

Wien, 1 Mai Heute 10 Uhr Vormittags fand die feierliche Enthüllung des Beethoven-Monuments statt. Das akademische Gymnasium und die übrigen den Beethoven-Platz umgebenden Gebäude waren festlich geschmückt. Der Enthüllungs-Feierlichkeit wohnten bei: Erzherzog Karl Ludwig, als Stellvertreter des Kaisers, welcher durch Unwohlsein am Erscheinen verhindert war, Erzherzog Rainer, Minister-Präsident Graf Taaffe, die Minister Graf Falkenhayn, Dr. Prazak und Frhr. Konrad v. Cybesfeld, General-Intendant Frhr v Hofmann, die Spitzen der Stadt präsentanz und zahlreiche Vertreter der Musikwelt Wiens. Unter den Klängen der Volkshymne fiel vor 10 Uhr die Hülle von dem Monumente, der herrlichen Schöpfung Zumbusch' Hierauf hielt der Vorstand des Denkmal-Comités, Herr Nikolaus Dumba, eine Ansprache, in welcher er die Entstehungsgeschichte des Denkmals entwickelte und verlas schliesslich die Urkunde, durch welche das Monument in das Eigenthum der Kommune Wien übergeben wird. Auf diese Ansprache dankte der Bürgermeister Dr Newald im Namen der Stadt. Der herrliche Chor Beethoven's, „Die Ehre Gottes", schloss die Feier Das Monument, ein meisterhaftes Werk, stellt Beethoven sitzend dar. Den Rücken gegen den Wien-Fluss gekehrt, blickt des Tonheros Erbild sinnend nach dem Mittelpunkt der Stadt zu Herrlich sind die zahlreichen, schön gruppirten Figuren, welche den dunklen Steinsockel des Denkmals umgeben, am hervorragendsten: ein gefesselter Prometheus mit dem Geier auf einer Seite, auf der anderen die erlösende Kunst, mit einem Lorbeerkranz in der hocherhobenen Linken.

Winke und Rathschläge.

Etwas über Rola's Methode des Klavierunterrichts.

Aufmerksam gemacht auf die fabelhaften Erfolge in Rola's Klavierunterricht, fand ich vor nunmehr 5 Jahren Gelegenheit, einer Lektion in Rola's academy of music (at 25 Manchester Street, Manchester Square, London) beizuwohnen. — Er behandelte eben die ersten Anfangsgründe, worin seine grösste Stärke vor allen anderen zu bestehen scheint. — Ich fand, dass das, was ich über Rola's Lehrthätigkeit gehört hatte, nicht übertrieben war. — Mit Leichtigkeit brachte er die Schüler über die elementaren Kenntnisse hinweg, so dass sie nach 1 Stunde alle Noten im Bass- und Violinschlüssel mit Sicherheit angeben konnten. — Schüler, die erst 4 Lektionen hatten, waren im Stande, leichtere Stücke in beiden Schlüsseln vom Blatt zu spielen Herr Rola verstand sich dabei recht gut auf mnemonische Kunstgriffe, welche die Sicherheit und Festigkeit im Notenlesen erklären liessen. — Diese englische Eisenbahngeschwindigkeit und das „Time is money Prinzip", was sich in Rola's Unterrichte kund gab, wollte damals meinem pädagogischen Wissen wenig zusagen, ich suchte darauf das Beste von Rola's Ansichten mit den meinigen zu verschmelzen und das Resultat davon war — der Artikel: die ersten Klavierstunden nach dem Prinzip der Anschauung, der in No. 2, 3 und 4 des vorigen Jahrganges des Klavierlehrer veröffentlicht wurde. — Rola's Methode unterscheidet sich darnach wesentlich von den bekannten in der Art der Notendarstellung und der der Linien. — Er erleichtert, wie ich bereits in einem Briefe an Herrn Steinle in St. Fransisko (No. 9, II. Jahrg.) erwähnt habe, den Schülern das Sehen, die hauptsächlichste Thätigkeit im ersten Musikunterrichte. — Nicht allein durch die verschiedenartige Darstellung der Linien (s. No. 3, II. Jahrg.), sondern auch durch **deutliche Zeichnung der Noten und der Linien** unterstützt er die Anschauungsthätigkeit des Schülers. — So unwesentlich und äusserlich auch der letztere Punkt zu sein scheint, so sehr bin geneigt, einen Theil der Rola'schen Erfolge diesem Umstande zuzuschreiben. — Die Noten auf den ersten Seiten unserer deutschen Klavierschulen sind für das Kind wahres Augenpulver, das Liniennetz viel zu eng, während es in Rola's Klavierschule deutlich und mehr in die Augen fällt. In unseren Kinderfibeln macht sich eine ähnliche Ansicht geltend. Anfänglich führen sie dem A B C-Schützen grosse und deutlich gedruckte Buchstaben vor, bis sie die Form und Gestalt geistig erfasst haben und nun im Stande sind, auch kleinere Schrift zu lesen. — Ich glaube, das als einen Vorzug der Rola'schen Klavierschule hinstellen zu müssen.

Ob nun auch die Solmisation (Do, Re etc.), deren sich Rola im Unterrichte zur Bezeichnung der Noten und Tasten bedient, zu dem Erfolge beiträgt, will ich dahin gestellt sein lassen. Doch schien es mir und ich glaube es in meinem Unterrichte erfahren zu haben, dass der Schüler die Namen bei Noten und Tasten leichter behält nach den Silbenbenennungen Do, Re, Mi etc. als nach der deutschen Benennung a, h, c. — Da die Solfeggien bekanntlich im Gesange angewendet werden, so liesse sich dadurch auch eine innigere Verbindung zwischen dem Gesang- und dem Klavierunterrichte schaffen. Die Wahl der Fingerübungen und der Stücke in Rola's Klavierschule kann ich nur als eine gelungene bezeichnen.

Das sind im allgemeinen die Erfahrungen, die ich während meines kurzen Besuches bei Rola gemacht habe und die sich zum Theil in meinem mehrjährigen Unterrichte nach Rola's Grundsätzen bewährt haben. — Ob R. auch im weiteren Verlaufe seines Unterrichtes gleiche Erfolge erzielt, kann ich nicht sagen, da ich von seinen mir bekannten Schriften nicht ein Urtheil über seine praktische Lehrthätigkeit fällen möchte.

Adolf Schönheyde.

* * *

Feriengedanken.

Ferien! das blosse Wort schon wirkt belebend auf gute wie auf schlechte Schüler, ja selbst die Lehrerin sehnt sich nach der wolverdienten Erholung.

Und allerdings sind auch die Ferien grade für sie eine Nothwendigkeit. Das unterbrochene Unterrichtgeben soll ihr nicht allein zur Kräftigung des Körpers dienen, es gewähre ihr auch Zeit zur Selbstbetrachtung und zur Selbstprüfung. Die Ferien bieten ihr die beste Gelegenheit, sich vor ihrem geistigen Auge den Gang ihrer Methode klar zu machen, über jeden einzelnen Schüler nachzudenken. Während des Unterrichts muss die Aufmerksamkeit der Lehrerin auf zu vieles Aeusserliche gerichtet sein. Da ist fortwährend auf gute Körperhaltung, Handstellung, richtigen Fingersatz, Accent, Vortrag u. s. w. zu achten, dann jagt eine Stunde die andere, so dass oft beim besten Willen die Lehrerin nicht im Stande ist, in den Charakter des Kindes voll und tief einzudringen. Der Lehrerin Beruf kann nur dann ein wirklich gesegneter sein, wenn sie es sich zur Herzensaufgabe gemacht hat, das Geistesleben des Kindes zu beobachten und darauf zu wirken. Sie wird schöne Erfolge erzielen, wenn des Kindes Gemüth offen vor ihr liegt, wenn sie seine guten und schwachen Seiten kennt, Schüler und Lehrerin, beide gewinnen dabei. Versteht sie das Kind, so erleichtert sie sich das Unterrichten und bewahrt dem Kinde die Lust zum Lernen.

Wol jedes Kind hat, bevor es Klavierunterricht erhält, den grössten Trieb zum Spielen. Wie kommt es nun, dass nach und nach dasselbe die Lust dazu verliert? Trifft da nicht oft die Lehrerin die Schuld? Die Kinder können nicht alle nach einer Schablone behandelt werden, es bewährt sich auch hier wieder das alte Sprichwort: Eines schickt sich nicht für Alle. Jeder Character ist verschieden, jeder will daher anders behandelt werden. Man muss die Erziehung beobachten, die die Eltern ihren Kindern geben und danach deren Leistungen beurtheilen. Wird zu Haus kein Gehorsam, keine Bescheidenheit, kein Sinn für's Lernen verlangt, so kann man unmöglich in der Stunde das alles erwarten, folglich müssen hier die Anforderungen der Lehrerin geringer, desto grösser aber ihre Sorgfalt grade für solche Schüler sein. Die Lehrerin trachte nach dem Vertrauen des Kindes. Zeigt dasselbe ein offenes, heiteres, sich gern anschmiegendes Wesen, so sei die Lehrerin nicht herbe, nicht abstossend. Sie benimmt sich dadurch vielleicht für immer den Blick in die reine Kindesseele, die sich vor ihr aufthat: das Kind verschliesst sein Herz, und das wird dann gewöhnlich Trotz genannt. Die Lehrerin vergiebt wirklich nicht ihre Autorität, wenn sie auch einmal mit dem Kinde scherzt, sie wird nur dann ihre Achtung einbüssen, wenn sie sich lächerlich gemacht, wenn sie ihre Schwächen nicht streng genug bewacht hat.

Besonders vorsichtig sei die Lehrerin in der Wahl der Stücke für den Schüler. Sie lasse ihn nicht zu Schweres und daher für ihn Unverständliches spielen. Sie gebe ihm nicht zu viel auf. Ich kannte eine Schülerin, die den grössten Trieb zum Lernen hatte, die unverdrossen mehrere Stunden hinter einander übte und doch nicht bewältigt hatte, was die Lehrerin ihr aufgegeben. Voller Angst sah sie dem Unterricht entgegen, ihr ganzer Körper zitterte vor innerer Erregung, so fürchtete sie den Tadel der verständnisslosen Lehrerin. Wie tief verletzend war es dann für sie, die da wusste, ihre Pflicht hinreichend gethan zu haben, wenn die Lehrerin ohne zu prüfen ihre Faulheit rügte. Wenn die Schülerin die Lust zum Ueben verloren hat, wen trifft die Schuld?

Dem faulen Schüler wird dadurch das Unterrichtnehmen gänzlich verleidet, dass er von allen Seiten hört, er habe keine Lust zum Spielen und Ueben. Keine Lust zum Spielen zu haben, darf ihm garnicht zum Bewusstsein gebracht werden, sonst wird es noch zuletzt sein Stolz, die Liebe zur Musik zu leugnen. Ist der Schüler erst zu solchen Anschauungen gelangt, dann wird gewöhnlich zum verkehrtesten Mittel gegriffen. Man glaubt ihn zu bessern, wenn man ihm droht, gänzlich mit dem Unterricht aufzuhören. Nun ist alles vorbei, der Schüler wird jetzt seine ganze Kraft an Faulheit und Ungezogenheit zusammenraffen, um dem verhassten Unterricht zu entgehen. Ist aber erst einmal das Interesse erloschen, dann ist es unsagbar schwer, es wieder anzufachen. Vielleicht ist dann die einzige Rettung, ihn nicht mehr allein zu unterrichten, sondern ihn in einem Institut mit einem Schüler zusammenzubringen, von dessen unerschütterlichem Fleiss und Liebe zur Musik wir fest überzeugt sind. Bringt es die Lehrerin dahin, dass jener sich vor diesem wegen seiner schlechten Leistungen *schämt*, dann hat sie viel erreicht. Sein Ehrgeiz ist erwacht und dieser wird ihn aufs neue zum Lernen anstacheln. Nun ist es dem Verständniss der Lehrerin überlassen, hierauf weiter zu bauen. Noch einmal ist es in ihre Hand gelegt, Fortschritte zu erzielen. Wie sie es am besten anfängt? Sie muss während der Lehrstunden beobachten und in der freien Zeit nachdenken. Nicht immer ist es heilsam, dem ersten Impuls zu folgen. Sich in seinen Handlungen von der Eingebung des Augenblicks bestimmen zu lassen, klingt recht schön, hat aber schon oft irregeführt, am häufigsten bei der Erziehung.

Darum begrüsse die Lehrerin die Ferien mit Freuden, sie sollen ihr dienen, sich körperlich und geistig zu erfrischen und zu sammeln. Sie möge sich die Worte des Redakteurs der Zeitschrift klar machen und sich tief einprägen: „*Um in der Musik mit Erfolg zu unterrichten, bedarf es nicht nur eines tüchtigen Wissens und Könnens, nicht nur eines geläuterten Kunstgeschmacks und inniger Hingebung an den Beruf, sondern es gehört vor Allem dazu die Fähigkeit, den Lehrgegenstand klar zu legen und ihn dem Verständnisse von Schülern verschiedener Individualität zu vermitteln.*"

Wer das vermag und mit Lust und Liebe zum Beruf erfüllt ist, der wird auch im Stande sein, Freude an der Musik im Schüler zu erwecken und zu fördern und den Musik-Unterricht zu einer herzbildenden Disziplin zu gestalten. Ellen Saeger.

Meinungs-Austausch.

Herrn W. Irgang in Görlitz.

Ihre Auseinandersetzung in Nummer 8 des „Klavier-Lehrers“ habe ich mit Interesse und Vergnügen zugleich gelesen. Die Theilnahme, die Sie meiner Arbeit entgegenbringen, ist mir in hohem Maasse erfreulich. Wenn ich nun auch Vieles auf Ihre eingehende Erörterung zu sagen hätte, will ich mich doch auf ein Minimum beschränken, weil ich mit Recht befürchten muss, dass die Leser dieses Blattes auf die Dauer kein Wohlgefallen an dieser Materie finden möchten.

1) Ihre Bezeichnung „dreifach verminderter“ Septakkord für Harmonien von der Beschaffenheit wie h—des—f—as kann ich nicht gutheissen, denn nach der Intervallenlehre, der ich folge, besteht dieser Akkord nicht aus drei verminderten Intervallen, sondern aus 2 verminderten und 1 kleinen Intervall (verm. 3, kl. 5, verm. 7). Viele halten das für eine Inkonsequenz dieser Intervallentheorie, dass der verminderte Quintenakkord (z. B. h—d—f) vermindert genannt wird, obgleich er kein vermindertes Intervall enthält. Hierüber lasse ich Gottfried Weber, dem hochbedeutenden Theoretiker, das Wort, der schon im Jahre 1817 in seinem umfassenden Werke (Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst bei Schott in Mainz) § 126 (I. Band p. 133) über die Benennung des verminderten Dreiklangs erklärt: „Der verminderte Dreiklang hat noch ein kleines Intervall mehr als der kleine, nämlich nicht blos kleine Terz, sondern auch kleine Quinte, er ist also gewissermassen noch kleiner als der kleine, daher der Name verminderter Dreiklang.“ Ich müsste also selbst gegen die von mir angenommene Intervallentheorie verstossen, wenn ich Ihre Benennung „3fach verminderter Septimenakkord“ gelten liesse.

2) Gegen Ihre Eintheilung der Septimenakkorde in normale und unnormale habe ich nichts einzuwenden. Ich theile dieselben in wesentliche, selbstständige und in unwesentliche, unselbstständige ein. Aber über den Begriff des Normalen, resp. Wesentlichen möchte ich noch mit Ihnen rechten. Wesentlich oder normal, oder selbstständig ist ein jeder Septimenakkord, der überhaupt in einen Quintenakkord der leitereigenen Oberquarte (oder Unterquint) aufgelöst werden kann (nicht blos, wie Sie meinen, in einen Dur- oder Moll-Dreiklang, sondern in einen Dur- oder Moll- oder verminderten oder übermässigen Quintenakkord). Danach ergeben sich in jeder harmonischen Mollskala die 7 wesentlichen (normalen) Septimenakkordarten. Das ganze interessante Endresultat ist aus der Idee des Dominantenverhältnisses hervorgewachsen. Jeder Ton einer diatonischen Skala darf nämlich als Dominantton seiner leitereigenen Oberquarte (resp. Unterquinte) angesehen werden. So dominirt in C-dur der Ton C den Ton F, der Ton d den Ton G, der Ton e den Ton a, der Ton F den Ton h°, der Ton G den Ton C, der Ton a den Ton d, endlich der Ton h° den Ton e. Und ebenso stehen die auf einem jeden Tone der Skala konstruirten Quinten-, Septimenakkorde etc. in einem Dominantenverhältnisse zu den Quinten-, Septimenakkorden etc. ihrer jeweiligen Oberquarten der Tonart.

3) Diejenigen Septimenakkorde, die ohne irgendwie leitereigen zu sein, doch eine analoge Auflösung zulassen, wie die wesentlichen leitereigenen, können auch als wesentliche oder normale Septakkorde aufgeführt werden. Das sind aber nur die 2 Septimenakkorde, die durch Alteration der Quinte des Hauptseptimenakkordes entstehen, nämlich der übermässig kleine Septimenakkord (z. B. g—h—dis—f) und der hart verminderte Moll-Septimenakkord (z. B. g—h—des—f), die wie alle leitereigenen Septimenakkorde auf G in einen Quintenakkord auf C aufgelöst werden können. Den klein verminderten Septakkord, den Sie aus der alterirten Mollskala gewinnen (z. B. h—d—fis—as oder auf G als Basis g—b—d—fes) möchte ich nicht als zehnten diesen 9 wesentlichen (normalen) Septimenakkorden beigesellen, weil er keinen selbstständigen Klang besitzt, wie alle anderen 9 Arten; denn h—d—fis—as ist im Grunde (dem Klangwesen nach) nichts anderes als h—d—fis—gis, also der vermindert kleine Quintsextakkord (von gis—h—d—fis). Eine derartige Manipulation wird mit den anderen 9 Septimenakkordarten nicht vorzunehmen sein. — Uebrigens hoffe ich diesen Punkt noch klarer stellen zu können, wenn ich dazu komme, eine eigene Abhandlung unter dem Titel „Logisches System der alterirten Akkorde“ in diesen Blättern zu veröffentlichen. In der Hoffnung, dass auch diese Erörterung zu weiteren erfreulichen Resultaten führen wird, empfiehlt sich Ihnen unter herzlicher Begrüssung

Ihr ergebenster

Dr. Alfred Kalischer.

Berlin, den 21. April 1880.

Antworten.

Fräul. Heimann in Breslau. Die herrliche Sonate von Bargiel, welche Frl. Becker im letzten Florentiner Konzert mit so grossem Beifall und übereinstimmender Anerkennung der Kritik spielte, erschien im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Fräul. Bertha Baus in Homberg v. d. Höhe. Wollten Sie die Güte haben, sich diesserhalb an den Erfinder Herrn Gley, Britzerstrasse 11, zu wenden.

Herrn Georg Langenbach in Wolfenbüttel. Mit Dank angenommen.

M. B. in Budapest. Die Orgelbauzeitung (Redakteur Dr. Reiter) ist eine der bestredigirten Fachschriften und sehr zu empfehlen. Ich mache Sie bei dieser Gelegenheit auf die in demselben Verlage erscheinende, von Wangemann redigirte Monatsschrift „Der Organist,“ aufmerksam, die sich als vortreffliches geistiges Förderungsmittel für den Organisten bewährt hat und durch die Reichhaltigkeit und Gediegenheit ihres Inhalts die Aufmerksamkeit aller Freunde der Orgel und Orgelmusik verdient.

Fräul. Marie Ehmer in Memel. Besten Dank. Das nenne ich einen scharfen Blick.

Herrn Direktor W. N. in Wien. In spätestens 4 Wochen.

Herrn W. Czerwinski in Lemberg. Habe von Ihrem Verleger bis jetzt noch nichts erhalten.

Herrn George Mathias in Paris. Soll alles bestens besorgt werden.

Herrn Becker in Siedlce bei Warschau. Ich werde Erkundigungen einziehen.

Anzeigen.

Magazin vereinigter Berliner Pianoforte-Fabriken
Berlin, 30. Leipziger-Str. 30.
Grösstes Magazin der Residenz
Pianinos, Flügel, Harmoniums, Pianofortes.
Neue Pianinos v. 150-600 Thlr.
General-Depot der Flügel von Schiedmayer in Stuttgart. 5

Adresse gefl. zu beachten.
Rud. Ibach Sohn
Hof-Pianoforte-Fabrikant Sr. Majestät des Kaisers und Königs. [4]
Neuenweg 40. Barmen Neuenweg 40.
Grösstes Lager in **Flügeln** u. **Pianino's.**
Prämiirt: London. Wien. Philadelphia.

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Kritisch revidirte Gesammtausgabe von Mozart's Werken.
21 bisher ungedruckte Symphonien.
Partiturausgabe.

Nr.		Köchel Verz.-Nr.		Nr.		Köchel Verz.-Nr.	
Nr. 1.	Esdur.	(16.)	ℳ 1.20. n.	Nr. 12.	Gdur.	(110.)	ℳ 1.35. n.
- 2.	Bdur	(17.)	- 1. 5. -	- 13.	Fdur	(112.)	- 1.20. -
3.	Esdur.	(18.)	- 1.85. -	- 14.	Adur.	(114.)	- 1.35. -
- 4.	Ddur.	(19.)	1. 5.	- 15	Gdur	(124.)	1.20.
- 5.	Bdur.	(22.)	- 1. 5.	- 16.	Cdur	(128.)	- 1.20. -
- 6.	Fdur.	(43.)	1.20. -	- 17	Gdur.	(129.)	1.60. -
- 7.	Ddur	(45.)	- 1.20.	- 18.	Fdur	(130.)	- 1.65. -
- 8.	Ddur	(48.)	1.50. -	- 19.	Esdur.	(132.)	- 1.65. -
- 9.	Cdur	(73.)	1.35.	- 20.	Ddur.	(133.)	1.65.
- 10.	Gdur.	(74.)	- 1. 5.	- 21	Adur.	(134.)	- 1.65. -
11.	Ddur	(84.)	- 1.35. -				

Komplet brochirt Preis ℳ 21.75. Eleg. geb. ℳ 23.75.

Verlag von **J. Horrwitz, Berlin SW.,** Alexandrinenstrasse 2?

H. Wallfisch: Ueber den **Selbstunterricht im Klavierspiel.** Preis 1 Mk 50 Pf

Theoretisch praktische Anleitung **nach eigener Fantasie** regelrecht zu musiciren und mit geringen Vorkenntnissen Melodien wiederzugeben und richtig zu accompagniren. Preis 2 Mk 50 Pf

Beide Werkchen wurden von Sr. kgl. Hoheit dem Herzog von Coburg in Höchsteigenem Handschreiben an den Verfasser aufs Anerkennendste beurtheilt und empfehlen wir allen Musikfreunden

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.

Gratis und franco

können Lehrer den Katalog der Hennes'schen Klavierunterrichtswerke beziehen, wenn sie per Postkarte ihre Adresse an den Verfasser **A. Hennes, Berlin W. Lützowstr. 27)** einsenden. Der **Katalog** enthält u. A. eine Zusammenstellung der in den 250 Uebungsstücken der Hennes'schen Klavierunterrichtsbriefe enthaltenen Lehrgangs, mit Hinweis auf die verderbenbringende **„Raschmacherei“** vieler Lehrer und das bei so vielen Eltern grassirende **„Billig und schlecht“**





Soeben erschien im Verlag von **Rosenthal u. Co.,** Berlin, Johannisstr. 20:

Musikpädagogische Flugschriften,

herausgegeben von Prof **Emil Breslaur.** Heft III

Ueber die gesundheitsschädlichen Folgen des unrichtigen Uebens. Winke für Klavier-, Violin- und Orgelspieler. Preis 30 Pfg.

Von dem zum ersten Stiftungsfeste des Vereins der Musiklehrer und Lehrerinnen herausgegebenen

Lustigen Abendblättlein

sind noch einige Exemplare vorhanden und zum Preise von 20 Pfg. für das Exemplar durch die Buchdruckerei des Klavier-Lehrers **Rosenthal & Co., Johannisstr. 20,** zu beziehen

Verantwortlicher Redakteur: Prof Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin S., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 11. **Berlin, 1. Juni 1880.** **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber eine Neutheilung des Klaviertasten-Terrains innerhalb der Oktave.

Von **Julius Hesse.***)

(Vortrag gehalten im Musiklehrerverein am 11. Mai 1880.)

Für gewöhnlich werden wir der Voraussetzung begegnen, dass der akustische Unterschied der grossen und kleinen Terz sich auch in den Terrainverhältnissen der Klaviatur ausgedrückt finden müsse.

Es ist dies eine Voraussetzung, welche sich zunächst als irrthümlich erweist in Beziehung auf das Gebiet der Untertasten, wo grosse und kleine Terzen wechseln, die räumlich alle von gleicher Weite sind, da ja die Vorderfelder sämmtlicher Untertasten gleiche Breiten haben.

Andererseits wird man geneigt sein, dem Augenscheine nach, die Entfernung der beiden Obertasten von ges bis b gleich zu erachten mit der Entfernung der beiden Obertasten von b bis des und derjenigen von es bis ges, weil in allen drei Fällen zwischen den beiden Obertasten zwei Untertasten liegen. Hier aber belehrt uns die Messung, dass der Raum zwischen den Obertasten von b bis des und von es bis ges nicht unerheblich kleiner ist als der Raum zwischen ges und b, ein Unterschied, der schon bei näherer Betrachtung des Einschnittes der Untertasten ersichtlich wird und sich daher erklärt, dass die beiden Untertasten zwischen ges und b noch eine Obertaste zwischen sich aufnehmen müssen, während bei den zwischen b und des und zwischen es und ges befindlichen beiden Untertasten der gleiche Fall nicht vorliegt.

Nicht minder wichtig ist es, auf eine weitere derartige naheliegende Täuschung hinzuweisen, die darin besteht, dass man das Terrain einer grossen wie einer kleinen Terz zwischen zwei Obertasten als gleich erachten dürfte dem Terrain einer Terz zwischen zwei Untertasten, da ja die betreffenden Obertasten dieselben Tonstufen darstellen, wie die Untertasten, nur erhöht oder erniedrigt. Wie die Messung ergiebt, ist aber das Terrain der grossen Terz von ges bis b g r ö s s e r, das der kleinen Terzen von b bis des und von es bis ges k l e i n e r, als das für grosse und kleine Terzen gleiche Terrain zwischen den Untertasten.

Wie verschieden nun also Terzen, die in harmonischer Beziehung einander gleich sind, auf unserer Klaviatur hinsichtlich ihrer räumlichen Grössen ausfallen, dieses Resultat unserer Messung, welches für die meisten Klavierspieler und ebenso für Pianofortefabrikanten überraschend sein dürfte, haben wir in der nachstehenden Figur veranschaulicht, zu deren Erläuterung wir demnächst noch Einiges hinzufügen wollen:

---

*) Aus dem 2. Bande des demnächst erscheinenden theoretisch-praktischen Studienwerkes: „System des Klavierspieles" von Julius Hesse. (Der erste Band wurde bereits in diesen Blättern besprochen. E. B.)

Räumliche Grössenunterschiede der 24 Terzintervalle.

Das Terrain für jede der eingezeichneten Terzen:

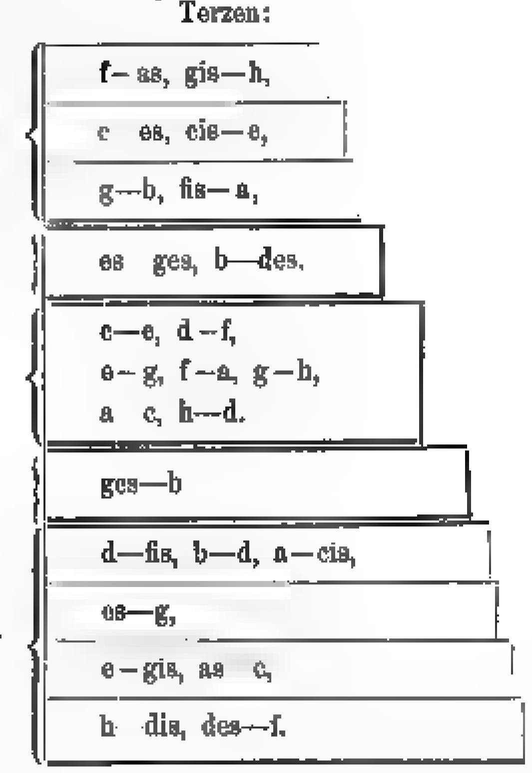
I. Abth. Kleine Terzen von Unter- zu Ober- und von Ober- zu Untertaste:

II. Abth. Kl. Terzen von Ober- zu Untertaste:

III. Abth. Kl. und gr. Terzen von Unter- zu Untertaste:

IV. Abth. Gr. Terz von Ober- zu Obertaste:

V. Abth. Gr. Terzen von Unter- zu Ober- und von Ober- zu Untertaste:



Obige Figur zeigt untereinanderstehend innerhalb der fünf Abtheilungen die verschiedenen räumlichen Grössenunterschiede der kl. und gr. Terzintervalle auf unserer Klaviatur und zwar enthält die erste Abtheilung derselben die geringste, 35 Millimeter betragende Ausdehnung der kleinen Terzen f—as und gis—h und die fünfte Abtheilung, die weiteste, 61 Millimeter betragende Ausdehnung der grossen Terzen h—dis und des—f von Unter- zu Obertaste und von Ober- zu Untertaste.

In beiden Fällen erblicken wir eine der beiden Grenztasten, welche die Dreiobertastengruppe einschliessen, also die Untertasten f und h, als Anfangs- oder als Schlusstaste der beiden kleinen Terzen: f—as und gis—h, sowie der beiden grossen Terzen: h—dis und des—f.

Die Oktave von f bis f umfasst nämlich zunächst die Drei- und alsdann die Zweiobertastengruppe. Theilen wir nun diese Oktave in die beiden Hälften f—h und h—f so finden wir, (wie die nachstehende Notirung zeigt) dass jede dieser, den Untertasten nach ungleichen Hälften doch eine gleiche Anzahl, nämlich „fünf" Zwischentasten enthält:

Zwischentasten — Zwischentasten
F—fis—g—gis—a—ais—H c cis—d—dis—e—F

Dadurch nun, dass zwischen den Grenztasten der unteren Hälfte dieser Oktave (von f bis h) zwei Untertasten, dagegen zwischen den Grenztasten der oberen Hälfte derselben (von h bis f) drei Untertasten enthalten sind, entsteht der räumliche Grössenunterschied der, dem Terrain der Dreiobertastengruppe angehörigen kleinen Terzen von f bis as und von gis bis h und der, dem Terrain der Zweiobertastengruppe angehörigen grossen Terzen von h bis dis und von des bis f.

In Folge dessen sehen wir eben die geringste Ausdehnung der kleinen und die weiteste Ausdehnung der grossen Terzen in der ersten und fünften Abtheilung der obigen Figur angedeutet, ein Unterschied, welcher 26 Millimeter, mithin 3 Millimeter über eine ganze, 23 Millimeter betragende Untertastenbreite ausmacht.

Beiläufig bemerkt, besteht hinsichtlich der räumlichen Grösse der grossen Terzen von h bis dis und von des bis f, und der, der reinen Quarten von f bis b und von fis bis h, kein Unterschied.

Die zweite und vierte Abtheilung der Figur, die Terzen von Ober- zu Obertaste enthaltend, veranschaulicht im Vergleich zur ersten und fünften Abtheilung einerseits den Unterschied, der hinsichtlich der räumlichen Grösse zwischen Terzen von gleicher harmonischer Grösse obwaltet und andererseits, wie ungleich die räumliche Grösse zwischen

Terzen verschiedener harmonischer Grösse (Dur und Moll) ausfüllt.

Die dritte, in der Mitte liegende Abtheilung der Figur, sämmtliche von Unter- zu Untertaste gebildete Terzen darstellend, die, wie wir wissen, obgleich von verschiedener harmonischer Grösse, hinsichtlich ihrer räumlichen Grösse einander alle gleich sind, zeigt im Vergleich zu den darüber und darunter liegenden Abtheilungen ebenfalls die Grösse der Unterschiede in der räumlichen Ausdehnung harmonisch gleichartiger Terzen.

Auf diese Weise stellt die Figur die Terrainweite aller grossen und kleinen Terzen, 24 an der Zahl, dem Auge dar, und bei der Grösse des Unterschiedes in der Terrainweite der einzelnen Terzen von gleicher harmonischer Weite wird es nicht zweifelhaft sein können, dass für die Feststellung des Fingersatzes in den Dreiklangsakkorden und grossen Dreiklangsarpeggien keineswegs, wie dies in vielen Lehrwerken der Fall ist, einzig und allein nur die harmonische Grösse der Terzen massgebend sein darf, sondern dass es von grösster Wichtigkeit sein muss, auch die Terrainverhältnisse derselben entsprechend in Betracht zu ziehen.

Es ist nun nicht zu leugnen, dass die von uns nachgewiesenen Missverhältnisse der Terrainweite der einzelnen Intervalle, zu welchen, wie wir dargethan haben, die Eintheilung der Ober- und Untertasten unserer heutigen Klaviatur führt, gegenüber einer vollendeten Virtuosität gar nicht in Betracht zu kommen scheinen.

Dennoch ist, nach Allem, was sich über die Grösse dieser Missverhältnisse durch unsere Messung herausgestellt hat, die Frage nicht unberechtigt, ob nicht eben darin ein geheimer unerkannter Grund gewisser Schwierigkeiten in der Beherrschung der Klaviatur hinsichtlich der Sicherheit der Ausführung und der leichteren und schnelleren Einprägung und Erfassung von ein- und mehrstimmigen Figurationen und Passagen, namentlich bei Uebertragung gewisser Figuren auf andere Tonlagen in rapidem Tempo zu erblicken ist, mit dessen Beseitigung — soweit eine solche unter den obwaltenden Verhältnissen und ohne anderweitige Unzuträglichkeiten sich herstellen lässt — auch eine Verminderung jener Schwierigkeiten sich ergeben würde, so dass das zu Uebende schneller erlernt werden könnte und das einmal Geübte und Erlernte und zur vollständigen technischen Beherrschung Gebrachte sich länger mit Sicherheit und Vollendung in den Fingern erhielte.

Zur annähernden Erreichung dieses Zweckes müsste einfach durch eine kleine Verschmälerung der Vorderfelder der drei Untertasten c, d, e, das Terrain, welches für die Einbringung der Zweiobertastengruppe bestimmt ist, etwas beschränkt, dagegen durch eine dem entsprechende Verbreiterung der Vorderfelder der vier Untertasten f, g, h, a, das Terrain, auf welchem die Dreiobertastengruppe einzubringen ist, etwas erweitert werden, denn jene Missverhältnisse in der Terrainweite der einzelnen Intervalle entstehen eben dadurch, dass für die Einbringung der „zwei“ Obertasten ein verhältnissmässig grösserer Raum gegeben ist, als für die Einbringung der „drei“ Obertasten.

Ferner würde für eine bequemere Handhabung der Klaviatur als fördernd zu veranschlagen sein, dass durch eine derartige Verschmälerung resp. Verbreiterung der Vorderfelder der Untertasten alsdann für die Hinterfelder der gesammten Untertasten gleich weite Breiten erzielt werden könnten.

In Folge des beengteren Raumes nämlich, welchen die Entfernungsverhältnisse der einzelnen Obertasten der Dreigruppe gegenüber der Zweigruppe einnehmen, weisen die bisherigen Hinterfelder der Untertasten zweierlei Breiten auf, indem die Breiten der drei Hinterfelder, von denen die Zweiobertastengruppe umgeben ist, etwas grösser ausfallen als die der vier Hinterfelder, zwischen denen sich die Dreiobertastengruppe befindet.

Der Unterschied dieser verschiedenen Hinterfelderbreiten der Untertasten, deren Maassverhältniss wir durch folgende Figur veranschaulicht sehen:

Hinterfelderbreiten der drei Untertasten c, d, e, je 14 Millimeter betragend: c d e

Hinterfelderbreiten der vier Untertasten f, g, a, h, je 13 Millimeter betragend: f g a h

obwohl allerdings für's Auge so gering, dass wohl die Wenigsten ihn bemerkt haben werden, ist hier aber gewiss technisch durchaus nicht zu unterschätzen; denn es kann wohl nicht in Abrede gestellt werden, dass gerade das Zwischengreifen in den engeren Raum der Dreiobertastengruppe häufig mit einer Unbequemlichkeit verbunden ist, welche — namentlich für Spieler mit dickeren Fingern — sehr fühlbar wird.

Um nun eine, allerdings nur sehr gering ausfallende Milderung der Widersprüche in den Terrainverhältnissen unserer jetzigen Klaviatur in's Werk zu setzen, müsste folgende

Aenderung im Verfahren für die Eintheilung des Oktavenraumes vorgenommen werden.

Die Gesammtbreite des Terrains der sieben Untertasten von c bis h, welches durch die allemal zwischen den Untertasten h und c längs fortlaufende Spalte begrenzt wird, beträgt incl. der Spalte bei den gegenwärtigen, meist der Erard'schen Mensur entsprechenden Instrumenten 165 Millimeter.

Dieses Terrain wird durch die längs zwischen den Untertasten e und f fortlaufende Spalte in zwei Tastenabschnitte getheilt, von denen der erstere die drei Untertasten c, d, e, der letztere die vier Untertasten f, g, a, h umschliesst.

Nach dem bisherigen Verfahren hat man nun die Gesammtbreite dieses Terrains in sieben gleiche Theile zerlegt und jede einzelne Untertaste incl. der trennenden Spalte nach einem solchen Theile bemessen, was übrigens nicht ausschliesst, dass die Taste unter den Händen des Arbeiters in einzelnen Fällen etwas schmaler, der Spalt etwas breiter oder umgekehrt ausfällt.

Da nun für die Einbringung der Zwei- und der Dreiobertastengruppe die Gesammtbreite der drei Untertasten c, d, e, incl. der Spalte 71 Millimeter betragend, in fünf, und die Gesammtbreite der Untertasten f, g, a, h, 94 Millimeter betragend, in sieben gleiche Theile getheilt wird, mithin also die den Obertasten und den Hinterfeldern der Untertasten zugewiesene Breite abhängig gemacht wird von der Breite, welche die Vorderfelder der Untertasten bieten, so entstehen eben durch eine solche Eintheilung der Raumverhältnisse die ungleichen Breiten der Hinterfelder der Untertasten, auf welche wir durch die obige Figur hingewiesen.

Diese Ungleichheit kann aber nur dadurch vermieden werden, dass man bei der Eintheilung des Gesammtraumes der sieben Untertasten davon ausgeht, denselben anstatt in sieben, in zwölf gleiche Theile zu theilen.

Von diesen zwölf Theilen, welche alsdann sowohl den sieben Hinterfeldern der Untertasten, als auch den fünf Obertasten zufallen würden, kommen fünf Theile auf die drei Untertasten der Zweiobertastengruppe und sieben auf die vier Untertasten der Dreiobertastengruppe.

Daraus ergiebt sich, dass alsdann eine geringe Raumungleichheit auf die Vorderfelder der Untertasten fällt, indem die Gesammtbreite der drei Untertasten c, d, e um 2 Millimeter geringer, dagegen die Gesammtbreite der vier folgenden Untertasten f, g, a, h um 2 Millimeter grösser ausfällt, als nach der bisherigen Eintheilung.

Ein derartiges Verfahren bei der Eintheilung des Gesammtraumes für die zwölf Töne muss in der That als das Richtigere bezeichnet werden, da es ja selbstverständlich von weit geringerem praktischen Belang ist, wenn die an sich bedeutende Breite der Vorderfelder der Untertasten ein klein wenig beschränkter resp. breiter ausfällt, als wenn auf Kosten der an sich geringen Breite ihrer Hinterfelder und der Obertasten von einer gleichen Raumbemessung der Vorderfelder der Untertasten ausgegangen wird.

Ausser einer wenigstens annähernden Milderung der beregten Missverhältnisse in den Terrainweiten der kleinen und grossen Terzen zu einander, würde ein Resultat dieser Terrainveränderung z. B. auch sein, dass die befremdliche Erscheinung einer Gleichheit in der Terrainweite der grossen Terzen h—dis und des—f, und der reinen Quarten f—b und fis—h, von der wir bereits oben gesprochen, beseitigt, und für die betreffenden Terzen eine kleine Raumverringerung, für die betreffenden Quarten dagegen eine kleine Raumvergrösserung erwürbse.

Der Unterschied in der Breite der Vorderfelder der Untertasten, durch welchen alle diese Vortheile der Regulirung der Terrainweite der Intervalle sich ergeben, ist, wie wir dargethan haben, so gering, dass jede der drei Untertasten c, d, e nur um einen Millimeter schmäler sein würde, als jede der vier Untertasten f, g, a, h.

Wir hoffen, dass dieser Umstand von allen Kennern der grossen Schwierigkeiten und Hemmnisse einer guten Klaviertechnik anerkannt und entsprechend gewürdigt werden wird.

Es haben sich bereits die Herren Hof-Pianofortefabrikanten J. L. Duysen, W. Biese und Quandt bereit erklärt, Klaviaturen nach dieser Eintheilung, deren Zweckmässigkeit sie anerkennen, zu konstruiren, und wird somit den Herren Pianisten Gelegenheit geboten werden, sich von den dadurch erwachsenen technischen Vortheilen praktisch zu überzeugen.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Druck des Statutes der Krankenkasse des Vereins der Musiklehrer und Lehrerinnen ist beendet und kann dasselbe durch die Herren Professor Dr. Alsleben, Askanischer Platz 4, Prof. Emil Breslaur, In den Zelten 13, Dr. Alfred Kalischer, Potsdamerstr. 41 und Direktor Werkenthin, Brandenburgstr. 42, bezogen werden.

— Der Kaiser hat durch Excellenz von Willmowski dem Direktor Meier in Lübeck eine namhafte Summe zur Ermuthigung von Förderern des deut-

schen *Erziehungswesens* überwiesen hatten und erhielt Herr Dr. Albert Hahn, Redakteur der „Tonkunst“ in Königsberg als Vorsitzender des Chroma die erste Rate für die Förderung der Chromatik.

— Heinrich Hofmann, der Komponist des Armin und des Aennchen von Tharau hat vom Grossherzog von Baden den Ritterorden 2. Klasse vom Zähringer Löwen erhalten.

— Herr Eugenio Pirani hat den sehr werthvollen Kommentar, welchen Prof. Kullak seiner im Schlesinger'schen Verlag erschienenen Ausgabe der Chopinschen Etüden beigegeben, ins Italienische übertragen.

— Was für einen erstaunlichen Fleiss das Dresdener Konservatorium für Musik entwickelt, wie sehr sein Bestreben darauf gerichtet ist, die Schüler zu möglichst vielseitigen Musikern zu erziehen, das beweisen wieder die Programme der 5 Aufführungen, welche vom 15. März bis 30. April stattgefunden haben. Am 15. März fand eine Chor-Soirée statt, in welcher weltliche und geistliche Gesänge aus älterer, neuerer und neuester Zeit zur Aufführung gelangten, am 24. desselben Monats ein Opernabend, welcher Theile aus der Zauberflöte, Fidelio, Martha und Hans Heiling brachte, am 25. April eine Nachfeier zum Geburtsfeste des Königs mit Klavier-, Violin- und Gesangsvorträgen und am 30. April ein Klavierabend, an welchem hervorragende Schüler und Schülerinnen Konzerte von Bach, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Raff und Rubinstein mit Begleitung des aus Schülern des Konservatoriums gebildeten Orchesters spielten. Den Produktionsabend vom 19. März nenne ich besonders, weil das Programm desselben ausser Beethoven's Streichquartett op. 59 Nr. 3 und Bach's Es-dur Fuge für die Orgel noch zwei Werke von Schülern der Kompositionsklassen, eine Sonate von A. Bartlett und einen Kanon für 3 Soprane von C. Seifert enthielt.

Sehr rührig zeigt sich auch die von Fräulein Marie Proksch geleitete Musikbildungsanstalt in Prag. Vom 14.—19. April fanden 6 Prüfungsaufführungen der Zöglinge aus den Unter-, Mittel- und Oberklassen statt. Jeder Musikaufführung ging eine Prüfung in der Theorie voraus. Was mich besonders interessirte, lobend erwähnt und zur Nachahmung empfohlen werden muss, das ist die Einreihung einer grossen Anzahl neuer Kompositionen von Köhler, Krause, Brüll, Jensen, N. de Wilm, Hiller, X. Scharwenka, Ehmant und Anderen in die Programme dieser Aufführungen. So viel neue und gediegene Werke habe ich noch auf keinem Programm der vielen Schülerprüfungen, welchen ich beigewohnt, gefunden.

Noch liegt mir das Programm eines rüstig strebenden Musiklehrers, des Herrn Hennig, Direktor des Schöneberger Musikinstitutes, vor. Dasselbe enthält 63 Nummern, welche von Schülern verschiedener Stufen bei Gelegenheit einer öffentlichen Prüfung in der Aula der hiesigen Charlottenschule vorgetragen worden sind. E. B.

— Herr Heinrich Pfeil, Redakteur der Sängerhalle, hat soeben im Selbstverlage ein Liedertafel-Adressbuch herausgegeben, welches eine Zusammenstellung der deutschen Männergesangvereine in Deutschland, Oesterreich, der Schweiz, in Amerika u. s. w., ausserdem zahlreiche geschichtliche und statistische Notizen über die einzelnen Vereine und den deutschen Sängerbund enthält. Das niedliche, gewissenhaft und zweckmässig bearbeitete Heftchen wird gewiss Allen, welche sich für den Männergesang interessiren, willkommen sein.

— Herr Professor Rudorff ist an Bruch's Stelle zum Dirigenten des Stern'schen Gesangvereins gewählt worden. Diese Wahl muss eine in jeder Beziehung glückliche genannt werden. Herr Prof. R. hat sich bereits als Leiter grösserer Gesangs- und Orchestermassen bewährt, die Aufführungen der Königl. Hochschule, welche er geleitet, zeichneten sich sowohl durch eine bis auf's kleinste sich erstreckende Sorgfalt in der *Einstudirung* als auch durch echt künstlerische Auffassung und hohen künstlerischen Schwung aus, sie behaupteten sich mit Ehre neben denen, in welchen Joachim den Taktstock führte. Zudem besitzt aber auch R. ein den idealsten Zielen der Kunst zugewandtes Streben und allumfassenden Musiksinn, der ihn befähigt, die Schönheiten in den Werken verschiedener Richtung in gleicher Weise zu würdigen, so dass man von ihm annehmen darf, „er werde das Alte stets hoch ehren, dem Neuen ein warmes Herz entgegenbringen und gegen unbekannte Namen kein Vorurtheil hegen.“

— Mailänder Zeitungen bringen ganz begeistert Berichte über das Abschieds-Konzert, welches dort die gegenwärtig in Deutschland gastirende kaum 7jährige Klavierspielerin Bianca Orsini gegeben hat. Nach dem Beethoven'schen Konzert wurde sie förmlich von einem Blumenregen überschüttet und mehrere Damen der höchsten Aristokratie überreichten ihr eine kostbare Bonbonnière, auf welche zwei weisse Tauben gebunden waren. Eine Mailändische Duchessa, welcher vor Jahresfrist ihre eigene kleine Tochter gestorben war, wollte die kleine Künstlerin adoptiren und bot den Angehörigen eine Abfindungssumme von 500,000 Lire, welche aber ausgeschlagen wurde. Uebrigens ist die kleine Orsini auf ihren Reisen nicht nur von einer Erzieherin, sondern auch von einer tüchtigen Klavierlehrerin begleitet, welche für ihre Fortbildung Sorge tragen.

— In keinem der früheren Spieljahre hat man dem Oberammergauer *Passionsspiele* so viel Theilnahme entgegengebracht, als in diesem. Viele Tausende aus allen Ländern, selbst aus Amerika waren herbeigeströmt, um diesem wegen seiner Grossartigkeit und der Eigenart seiner künstlerischen Darstellung zu so grossem Ruhme gelangten Schauspiele beizuwohnen.

Das Anziehende in diesem Spiel ist aber nicht nur die ausgebildete Form und der ergreifende Inhalt desselben, sondern ein alterthümlicher Hauch, der uns aus demselben anweht und uns an dramatische *Zustände und Darstellungen* erinnert, die weit hinter unserer Zeit zurückliegen und doch ihren eigenthümlichen Reiz haben, vielleicht eben um des Contrastes willen, in welchem sie mit unsern modernen theatralischen Aufführungen stehen.

Die jetzt vorliegende Fassung der „Passion“ rührt aus dem Jahre 1811 her. Die älteste datirt vom

Jahre 1634. Verschiedene Gründe werden als Ursache der Entstehung angegeben. Am wahrscheinlichsten ist der, dass die Gemeinde des Gebirgsdorfes im Jahre 1633 — als die Pest die Einwohner in erschreckender Menge dahin raffte — das Gelübde that, alle zehn Jahre die Leidensgeschichte Christi im „geistlich Gspiel" darzustellen. Das Sterben liess nach und die Oberammergauer „hielten dem Herrgott ihr Wort". Die Benediktinermönche des benachbarten Klosters Ettal griffen die Idee auf und unterstützten diese geistlichen Aufführungen durch Niederschreiben eines — heute unmöglich zu recitirenden — Textes. Schon zu Beginn unseres Jahrhunderts legte der Präses des geistlichen Rathes indessen den Oberammergauern die Pflicht auf, den Text „zeitgemäss zu revidiren". Da gab's Entsetzen und Verlegenheiten bei den Holzschnitzern und Landarbeitern. Doch — es half ihnen ein Benediktinermönch Dr. Ottmar Weiss, der in einem benachbarten Gebirgsdorf als Curatpriester lebte und schrieb den noch heute im Gebrauch stehenden Text. Die Musik lieferte der Lehrer und Organist des Ortes, Namens Dedler. Es fanden also im Jahre 1811, dann schon 1815 und von 1820 ab alle 10 Jahre Wiederholungen der Passions-Aufführungen statt. Bis zum Jahre 1830 wurde auf dem Kirchhofe gespielt. Von 1830 ab mussten die Spieler auf Wunsch der Geistlichkeit diese Stätte räumen und errichteten auf dem Wiesenplan vor dem Dorfe, wo auch jetzt der Bau aufgeführt wird, das interessante Musenheim. Das „Stück" besteht aus drei Theilen: 1) Aus der Passion oder der eigentlichen dramatischen Handlung, 2) aus 20 lebenden Bildern und 3) aus erläuternden und verbindenden Chorgesängen. Das Ganze vertheilt sich auf 16 Abtheilungen, „Vorstellungen", wie sie officiell genannt werden, von denen jede ihre eigenen Passions-Scenen, ihre Parallelstellen und Chorgesänge hat. Die Passions-Scenen lehnen sich möglichst enge an die Textworte des Evangeliums an. Indessen überrascht die mise-en-scene zuweilen durch ein geradezu an die moderne Berufsbühne streifendes Raffinement.

— In der Hof-Pianoforte-Fabrik von J. L. Duysen ist soeben ein Salon-Flügel fertig gestellt, der in nächster Zeit nach Bukarest in den Besitz einer rumänischen Prinzessin übergehen wird. Selbstverständlich ist die Ausstattung desselben in Folge dessen eine wahrhaft fürstliche. Polysander-, Nussbaum-, Rosen- und Ebenholz vereinigen sich mit köstlicher Bildhauerarbeit, die theils im gothischen-, theils im Renaissance-Styl gehalten ist. Das Instrument, dessen Tonschönheit und Klangfülle dem äusseren Glanze entspricht, ist noch einige Tage im Magazin, Friedrichstrasse 219, ausgestellt, und dürfte bei Musikkennern um so grösseres Interesse erregen, als Herr Duysen in demselben eine neue, von ihm konstruirte Repetitions-Mechanik, welche von überraschender Präzision und augenscheinlicher Solidität ist, zur Verwendung gebracht hat.

Dresden. Hofkapellmeister Krebs, Vater der Kammerpianistin Mary Krebs, ist im Alter von 76 Jahren gestorben.

Hannover. Herr Ernst Frank, Komponist der vor kurzem in Karlsruhe aufgeführten Oper: Adam de la Hale, ist an Stelle Bülow's zum Hofkapellmeister ernannt worden.

Paris. Das Denkmal Chopin's auf dem Père-Lachaise war in den letzten Jahren in Verfall gerathen. Ein aus dem Fürsten und der Fürstin Czartoryski, der Baronin Rothschild, den Herren d'Eichtal, Franchomme u. A. bestehendes Comité sammelt jetzt durch die Musikalienhandlung Durand & Schoenewerk Beiträge (von mindestens 20 Fr.), mit deren Hilfe das Monument des theuren Meisters für alle Zukunft gegen die Unbill der Zeit geschützt werden soll.

Die französische Société des compositeurs de musique gibt das Resultat ihrer Preisausschreibung für 1879 bekannt. Demnach erhielt Hr. Blas Colomer den von Hrn. A. Glandaz gestifteten einzigen Preis von 300 Frcs. für ein Klaviertrio, ebenso den einzigen Preis von 300 Frcs. für ein Duo für Oboe und Klavier. Für eine festliche Messe mit Orchester erhielt das Werk mit dem Motto „Labora sicut bonus miles" eine „ehrenvolle Erwähnung", während der Preis für eine Klaviersonate gar nicht zuerkannt wurde. Für das Jahr 1880 werden von derselben Gesellschaft folgende Preise ausgeschrieben: Für eine Symphonie ein Preis von 1000 Frcs., gestiftet von den HH. Pleyel-Wolff und E. Lamy, für ein Klavierkonzert 500 Frcs., gestiftet von den HH. Pleyel-Wolff, für ein historisches Werk über den Ursprung und die Entwickelung der Symphonie bis Beethoven 200 Frcs. und für ein Männerquartett 100 Frcs.

Petersburg. Das letzte von Anton Rubinstein veranstaltete Konzert ergab eine Einnahme von 8136 Rubel. Nach Abzug der Kosten, die sich auf 1071 Rubel beliefen, vertheilte R. die Netto-Einnahme folgendermassen: 1500 Rubel erhielten die Schulen der Petersburger weiblichen patriotischen Gesellschaft, 2000 Rubel das Peterhofer Gymnasium, 1565 Rubel die Schülerinnen des Konservatoriums und 1000 Rubel die Zuhörerinnen der pädagogischen Kurse.

Wien. Prof. B. Schmitt, welcher die 7jährige Ilona Eibenschütz unentgeltlich im Klavierspiele unterrichtet, hat dieselbe der Beachtung des Wiener Gemeinderathes empfohlen. „Das Kind", versichert der Professor, „ist ein Wunder und kein sogenanntes Wunderkind." Seit Mozart sei kein Talent so frühzeitig entwickelt gewesen, wie das der kleinen Ilona, die nicht nur bereits mit Fertigkeit spielt, selbst dann keine falschen Griffe macht, wenn man die Tasten mit einem Tuche bedeckt und ganz nette Kompositionen macht. Die Ilona ist das zweite Kind eines armen jüdischen Kantors, welcher für sein hochtalentirtes Töchterlein selbstverständlich nichts leisten kann.

Bücher und Musikalien.

Wenzl Schwarz: Neue Wiener Klavier-Schule. Erste vollständige, für die allseitige Ausbildung bestimmte, und von dem ersten Anfange bis zur Virtuosität reichende Unterrichtswerk für das Pianoforte, mit Benutzung der modernen und klassischen Meisterwerke der musikalischen Literatur. 3 Bde.

Dazu gehört:

1. Die Musik-Harmonie und Formenlehre, progressiv geordnet, speziell für den systematischen Klavierunterricht bearbeitet.
2. Die allgemeine und spezielle Klavierunterrichtsmethode. Methodischer Theil der Klavierschule. Wien, Selbstverlag des Verfassers. Preisgekrönt auf der Wiener Weltausstellung.

Das ganze Geheimniss eines gleichmässigen und sicheren Fortschritts beim Unterricht im Klavierspiel beruht auf guter Tonbildung und richtiger Wahl und Vertheilung des Lehrstoffes. Tonbildung kann durch Lehrbücher allein, ohne die lebendige Einwirkung des Lehrers nicht gelehrt werden — hier thut das Beispiel mehr als tausend Worte vermögen —, wohl aber können in Bezug auf die Stoffvertheilung Lehrgänge einsichtiger Musikpädagogen Gutes wirken und den mit dem Material nicht recht vertrauten Lehrer vor Missgriffen schützen. Nun besteht aber ein Mangel der meisten Klavierschulen darin, dass auf die richtige Vertheilung des Stoffes, besonders aber auf die grundbildenden Elemente zu wenig Rücksicht genommen wird. Drei oder vier Seiten genügen in jenen Zwei-Mark Klavierschulen für die Uebungen mit stillstehender Hand, durch welche allein die für eine schöne Tongebung so wichtige Ruhe der Hand, die leichte Beweglichkeit der Finger, das Fingergelenk und Sicherheit des Anschlages erzielt werden können. Dann geht es gleich über das Gebiet der 5 Töne hinaus, die beliebten homophonen, gänzliche Unselbstständigkeit der Linken zu Folge habenden Begleitungs-Figuren treten hinzu und auf der sechsten oder siebenten Seite erscheinen die Opernmelodien in unkünstlerischen Arrangements, mit denen der bedauernswerthe Schüler sich nun abzuquälen hat und die den Angehörigen desselben als Beweis für seine schnellen Fortschritte dienen sollen. Armer Spieler, weder Dir noch Denen, welche Dich hören, wirst Du durch Deine Kunstleistungen jemals Freude zu bereiten im Stande sein, die frühzeitige Reife wird sich rächen durch lahme Finger und starres Handgelenk und harten, jeder Nüancirung entbehrenden Anschlag. Möchten sich doch Eltern und Lehrer der Einsicht nicht verschliessen, dass nur ein langsames Fortschreiten zu sicherem Kunstziele führen kann, dass jeder Schritt des Schülers liebevoll gehütet und überwacht werden muss, wie der eines zarten Kindes, dass gerade diese kleinen, langsamen Schritte Gewähr bieten für die Gewissenhaftigkeit und das Lehrgeschick des Unterrichtenden.

Die vorliegende Klavierschule nun erfüllt alle Anforderungen, welche man an ein gutes Klavierunterrichtswerk, das an der Hand eines gewissenhaften Lehrers sicheren Fortschritt verbürgt, zu stellen berechtigt ist, sie bekundet den ganz erstaunlichen Fleiss ihres Autors, sein vollkommenes Vertrautsein mit dem Wesen der Methode und mit allen, einen gründlichen Klavierunterricht bedingenden Disziplinen.

Das Werk umfasst 3 Bände und zerfällt in 13 Abtheilungen. Die sechs ersten Abtheilungen, jede zu 24 Seiten, enthalten die Vorbereitungsschule und bilden den ersten Band, die sechs Abtheilungen des zweiten Bandes enthalten die Geläufigkeitsschule, in welcher sämmtliche Grundspielarten der Vorbereitungsschule in gesteigerter Schwierigkeit dargestellt und mit modernen und klassischen Uebungen und Etüden in progressiver Form aneinander gereiht sind. Den Schluss des Werkes bildet die Virtuosenschule. So bietet dasselbe von den Elementen an bis zur Virtuosität reichendes, vortreffliches Material, schreitet von Stufe zu Stufe, ohne Lücke und Sprung, den Schüler sicher vom Leichten zum Schweren führend. Derselbe befindet sich auf ganz achtungswerther Höhe der Kunstausübung, ohne merkliche Anstrengung verspürt zu haben. Dies ist der Prüfstein für gute Unterrichtswerke und sind sie auch theurer als jene nicht aus innerer Anregung und als Resultat reicher Erfahrungen entstandenen, sondern auf Bestellung gearbeiteten Spottgeburten unmusikalischer und unpädagogischer Seidschreiber, so wird der höhere Preis doch tausendfach aufgewogen durch die Freudigkeit in der Kunstausübung, durch die echte herzbildende Einwirkung, welche durch sie beim Schüler erzielt werden.

Ich will nun zu einigen Einzelheiten des Werkes übergehen, die mir besonders zugesagt haben. So erwähne ich zuerst der die Stücke vorbereitenden, sehr fördernden technischen Uebungen: Tonleitern, gebrochene Drei- und Vierklänge in allen möglichen Verbindungen. Diese werden nur in ganz kleinen Portionen gegeben und haben ihre Stelle stets vor den Stücken, welche sie vorbereiten sollen. Ausser den gut gewählten und gut musikalischen Uebungsstücken findet man einen steten Hinweis auf die stufenweis geordneten Werke der klassischen Meister, und der zum Vomblattspiel geeigneten Stücke, welche gleichzeitig mit jenen geübt werden sollen. Ob der Verfasser bei Aufführung der zum Vorspielen bestimmten Stücke nicht etwas strenger hätte verfahren und die Werke von Komponisten mit besserem Klange hätte wählen sollen, gebe ich ihm für den Fall einer neuen Auflage seines Werkes zu bedenken. Eine dankenswerthe Neuerung, welche Nachahmung verdient — Herr Irrgang wies in No. 6 des Kl.-Lehrers von 1878 schon darauf hin — ist die Benennung bes anstatt b für das um eine halbe Stufe erniedrigte h. Folgerichtiger und aus der historischen Entwickelung herzuleiten wäre das ursprüngliche b für h (welches Engländer und Holländer heut noch gebrauchen), für diesen Fall aber dann auch bes für b und bis für his. Ferner lobe ich die Erklärung für die Bedeutung der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen. Die Note wird durch ein vorstehendes Kreuz nicht erhöht,

wie oft fälschlich erklärt wird, sondern der Ton für dieselbe.

Meist lassen Lehrer die Tonleiter, wenn sie von jeder Hand einzeln gründlich geübt worden ist, in gleicher Bewegung zusammenspielen. Herr Wenzl Schwarz empfiehlt vorher das Spiel in Gegenbewegung, weil bei dem grössten Theil der Tonleitern in diesem Fall in der rechten wie in der linken Hand dieselben Finger zugleich unter- und übersetzen müssen.

In Heft VI giebt der Verfasser eine klare Darstellung des für jeden Klavierspieler Wissenswerthen in Bezug auf die Verzierungen und sei dieses Heft allen denen empfohlen, welche sich und ihren Schülern über diesen Punkt vollständige Klarheit verschaffen wollen. Was in diesem Hefte und auf S. 89 in des Verfassers Harmonielehre darüber gesagt ist, muss gebilligt werden, gegen die in der Klavierunterrichtsmethode angedeuteten anderen Ausführungen der Verzierungen muss ich mich aber ablehnend verhalten.

Von grosser Wichtigkeit sind die oben genannten, die Klavierschule ergänzenden und erläuternden Werke. Die Klavierunterrichtsmethode giebt auf 343 Seiten in klarer Fassung die für den Erfolg im Klavierspiel massgebenden Unterrichtsgrundsätze und Anleitung zur Verarbeitung des Stoffes in der Klavierschule. Die Harmonie- und Formenlehre schliesst sich genau dem Inhalt der Schule an, so dass beide Disziplinen bei einsichtiger Handhabung mit einander verschmolzen erscheinen. Nur dadurch allein kann dem Schüler Einsicht in das Wesen des Kunstwerkes vermittelt, nur so sein Können durch Wissen unterstützt und vertieft, sein Kunstgeschmack geläutert werden.

Möge das Werk des Herrn Schwarz Gutes wirken und in immer weitere Kreise dringen, möge die allseitige Anerkennung der hohen Vorzüge desselben ihn ermuthigen, auf der mit so günstigem Erfolge betretenen Bahn des reformirenden Klavierunterrichts rüstig fortzuschreiten, mögen die Erfolge, welche er und andere durch seine Methode erzielen, ihm der schöne Lohn sein für die grosse Mühe und den unendlichen Fleiss, welche er auf die Ausarbeitung derselben verwendet.

Emil Breslaur

Hugo Riemann: Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Mit lebhaftem Interesse verfolgt in der Jetztzeit auch der Jünger der heiligen Cäcilia die Entwicklungsgeschichte seiner Kunst. Dieses Streben nach Vertiefung in den Ursprung und den Inhalt der Musik ist ein erfreuliches Zeichen, dass nach der langen Herrschaft des Virtuosenthums wieder der wahre, geistige Gehalt des Kunstwerkes und des Künstlers in den Vordergrund tritt. Wenn daher eifrige Forscher immer neues Material zusammentragen, das uns längstvergessene Schätze aus der Asche der Jahrhunderte hebt, wenn sie uns die Bausteine liefern, mit denen es uns gelingt, den Wunderbau unserer Kunst bis zu seinen Grundmauern zu verfolgen, so kann das nur mit Freude und Dank begrüsst werden. Das vorliegende Werk füllt eine wesentliche Lücke in der Literatur der Musikgeschichte aus, denn dass die Entstehung unserer Notenschrift einer der wichtigsten Faktoren beim Studium ist, bedarf wohl kaum der Erwähnung. In unseren verschiedenen Musikgeschichten, in den äusserst werthvollen Arbeiten eines Fétis, Lambillotte, Coussemaker u. s. w. findet sich allerdings viel beachtenswerthes Material aus diesem Gebiete, doch fehlte es bisher an einem einheitlichen Werke, das sich die Entwicklung unserer Notenschrift zur alleinigen Aufgabe stellte. H. Riemann behandelt seinen Gegenstand mit grösstem Ernst und tiefster Gründlichkeit, er bietet eine Fülle von Material, eine Menge Stoff zum Nachdenken, er betrachtet einzelnes von einem ganz neuen Gesichtspunkte, wie er ebenso noch manche Frage späterer Beantwortung offen lässt. Bei der Reichhaltigkeit des Werkes und dem hier gegebenen knappen Raume ist es nur möglich, flüchtig auf den Inhalt hinzuweisen.

Das erste Kapitel behandelt die griechische Buchstabennotation, hauptsächlich nach dem System des Alypius, in ihren beiden Notirungen der Gesang- und Instrumentalnoten. R. bekämpft die Ansicht Fortlage's, dass die beiden Systeme ursprünglich gleich gewesen seien, und hält Bellermann's Ausspruch, wonach die beiden nebeneinander laufenden Zeichenreihen der Sing- und Instrumentalnoten dasselbe seien, wie bei uns verschiedene Schlüssel, für unhaltbar, und durchaus jeden Anhaltes entbehrend. Der Grieche wandte für die Singnoten für je einen Ton immer drei verschiedene Buchstaben an, z. B. Λ, В, Г für fis, ges, f, bei den Instrumentalnoten dagegen für den einzelnen Ton immer nur einen Buchstaben, dessen chromatische Veränderungen dann durch Umlegen und Umstürzen des Buchstabens geschehen. R. hält im Gegensatz zu Ambros das System der Instrumentalnoten für älter, als das der Singnoten, während dieser annimmt, dass man doch wohl zunächst das vollständige Alphabet benutzt habe, ehe man zu der Aushilfe griff, die Buchstaben zu verstümmeln.

Das folgende Kapitel behandelt die lateinische Buchstabennotation. Die irrthümliche Annahme, dass schon Gregor der Grosse (gest. 604) die Buchstabennotation eingeführt, war bereits früher widerlegt, dennoch hält es der Verfasser nicht für unmöglich, dass der Gedanke daran schon bei dem noch früher verstorbenen Boethius aufgetaucht, wenigstens dass spätere Theoretiker aus einer Notiz in dessen Institution. IV, die Idee und Anregung geschöpft, ohne dass er selbst damals an eine Reform der Notenschrift gedacht. Jedenfalls müsse als sicher und feststehend anzunehmen sein, dass vor der, seit Odo v. Clugny's aus dem 10. Jahrhundert allgemein bekannten Buchstabennotation, die die Töne von C an, nach unserer heutigen Reihenfolge, rechnet, eine andre in Gebrauch gewesen sei, die mit A begann, aber schon die Halbtonverhältnisse in unserem heutigen Durmodus, und nicht in dem früher üblich gewesenen Mollmodus der Griechen auffasste. R. nennt sie die fränkische Notation, und weist ihr Bestehen im 10. und 11. Jahrhundert, besonders als Instrumental- und Orgelnotirung nach.

Es folgt die Beschreibung der Notation, wie sie nach Odo sich einbürgerte, die Besprechung der ver-

unglückten Hucbald'schen Dasian-Notirung, die Einführung der Unterschiede des b quadrum und b rotundum, Guido von Arezzo's Solmisation, die Entwicklung der musica ficta, und die deutsche Tabulaturschrift. Das dritte Kapitel beschäftigt sich mehr mit den Klanggeschlechtern und Messungen der Tonleitern. Bei den alten Völkern, besonders den Griechen, war die Molauffassung und das melodische Element vorherrschend, und nur sehr langsam vollzieht sich im mittelalterlichen Musiksystem die Umwandlung in unseren Durton. Die Abhandlung ist eine der interessantesten des Werkes.

Nun folgt ein langes, ausführliches Kapitel über die Neumennotirung ohne Linien, wie sie langsam neben der Buchstabennotation fortschritt. Hier bietet der Verfasser ein ungemein reichhaltiges Material und die beigefügten Tafeln in ihren Zusammenstellungen und Vergleichungen der verschiedenen Schreibarten und Benennungen aus den erhaltenen Handschriften geben uns ein anschauliches Bild von dem Reichthum, aber auch von der Verwirrung der angewandten Formen und Namen.

Eine neue überraschende Hypothese stellt R. hier auf. Er geht von der Ansicht aus, dass bei der, uns unerklärlich scheinenden Unsicherheit, die gar nicht mehr zu dem Standpunkt der damaligen Musikwissenschaft zu passen schiene, dem Musiker zur Anregung noch andere Hilfsmittel zur Disposition gestanden hätten, deren Deutung einer späteren Zeit verloren ging. In dem Antiphonar von St. Gallen (einem der ältesten Denkmäler der Neumenschrift), welches Romanus auf Karls des Grossen Wunsch von Rom nach Deutschland überbrachte, finden sich über den Neumen kleine Buchstabennotationen. Von Notker Balbulus sind in einem erhaltenen Briefe an seinen Freund Lambert diese „litterae significativae“ erklärt. Danach hätten sie dreifache Bedeutung: 1 die Tonhöhe, 2 das Maass der Bewegung, 3 den Vortrag näher zu bezeichnen. Notker's Brief ist über 100 Jahr später nach Ueberbringung des Antiphonars von Rom nach St. Gallen geschrieben, und R. schliesst aus verschiedenen, bedenklichen und widersprechenden Erklärungen, die sich bei Notker finden, dass damals schon die Bedeutung der Romanusbuchstaben verloren gegangen und stellt nun seinerseits die Hypothese auf, ob nicht diese Buchstaben als griechische Noten anzunehmen seien, wodurch für die Musiker zugleich mehr Klarheit in das Gewirr der oft wunderbar durcheinander fahrenden Strichelchen, Häkchen, Punkten u. s. w. käme.

Der vom Verfasser hier angeregte streitige Punkt bedarf jedenfalls weiterer Forschung und Untersuchung. Dasselbe Kapitel enthält eine interessante Auslegung von Melodien aus dem St. Gallener Antiphonar. Im weiteren Verlaufe des Werkes folgt dann die Einführung der Linien und Schlüssel, wozu Tafel VIII wieder ein anschauliches Bild bietet, ferner die Entwicklung des Rhythmus, endlich die Geschichte der Taktzeichen. Diese wenigen Andeutungen mögen genügen, auf den äusserst werthvollen und anregenden Inhalt des vorliegenden Werkes hinzuweisen.

A. M.

Winke und Rathschläge.

Ueber Methodik.

Auf keinem Gebiete der Musik herrscht wohl eine grössere Unklarheit und Meinungsverschiedenheit, als in Bezug auf die Unterrichtsmethode — ganz natürlich, da dieselbe an keinem*) unserer Musikunterrichtsinstitute gelehrt wird, daher jeder Einzelne auf seine eigene Einsicht und auf die Verwerthung der im Laufe der Jahre gesammelten praktischen Erfahrungen angewiesen ist.

Was versteht man überhaupt unter Methode? Nichts anderes, als die Art und Weise, wie der Unterrichtsgegenstand — in unserem Falle die Musik — dem zu Unterrichtenden, dem Schüler, beigebracht wird**).

Vortragen, Vorzeigen, Einprägen, Aufgeben, Fragen und Belehren bilden die Elemente einer guten Unterrichtsmethode, diese also sind es, denen wir in erster Linie unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden haben.

Der Vortrag ist bestimmt, klare Vorstellungen in dem Schüler zu erwecken, er muss also deutlich und leichtfasslich sein. Besonders zu berücksichtigen ist hiebei, ob man Grundbegriffe, oder abgeleitete Begriffe zu erklären hat, bei ersteren genügt eine verständliche Definition, während bei letzteren darauf gesehen werden muss, durch fortgesetzten Hinweis auf das ihm bereits Bekannte, den Schüler selbst zum richtigen Verständniss des zu erfassenden neuen Begriffes hinzuleiten*). Im ersteren Falle ist es also das Gedächtniss, im letzteren das Denkvermögen des Schülers, auf welches zu wirken der Lehrer bedacht sein muss.

Das Vorzeigen, die Erläuterung des Vorgetragenen durch Beispiele, bildet ein hochwichtiges Moment des Unterrichtes. Nothwendig ist hierbei vor Allem, dass das Beispiel angemessen sei, dass man sich genau an jene Regeln halte, die man eben vorher im Vortrage aufgestellt, sich vor — sei es auch noch so unbedeutenden — Modificationen hüte, jede Affectation vermeide, weil sonst gar leicht der Schüler irre wird, indem ihm Regel und wirkliche Leistung nicht im Einklange zu stehen scheinen.

Das Einprägen des Vorgetragenen und Gezeigten ist eine weitere Aufgabe des Unterrichtes,

*) Oho! An Professor Kullak's „Neuer Akademie der Tonkunst“, in der Potsdamer Musikschule des Herrn Stöwe und an meinem eigenen Musiklehrer-Seminar wird „Methodik des Klavierspiels“ theoretisch und praktisch gelehrt. An meiner Anstalt kommt noch Methodik des theoretischen Unterrichts hinzu. E. B.

**) Methode ist ein planmässig geregeltes Verfahren zur Erreichung eines bestimmten Zweckes. E. B.

*) Katechetische oder heuristische Methode. E. B.

welche theils auf geistigem, theils auf physischem Wege zu erreichen ist. Beides soll unter der Aufsicht des Lehrers geschehen, weil er sonst nur zu leicht sich Fehler und Unarten aneignet, die den Werth des Uebens mehr als problematisch machen. Auch muss die Uebung so lange fortgesetzt werden, bis der Schüler das zu Erlernende wirklich, d. i. richtig und tadellos kann, er wird dann auch nicht leicht in die Lage kommen, zu sagen: Ich habe das und jenes vergessen, denn was man einmal gründlich erlernt hat, kann man überhaupt nicht mehr ganz vergessen.

Fragen und Aufgaben gehören gleichfalls zum Unterrichte und sind um so wichtiger, weil durch sie der Schüler zu selbstständigem Denken angeregt und gezwungen wird, nicht nur das bereits Erlernte zu recapituliren, sondern auch zu abstrahiren und Schlüsse zu ziehen, was für das Lernen unzweifelhaft von eminenter Bedeutung ist. Ein besonderes Augenmerk hat der Lehrer auf die Wahl der Aufgaben zu richten. Bei verschiedenen Schülern ist in der Regel auch das Verständniss und das Auffassungsvermögen verschieden, was der Eine schon nach der ersten Erklärung erfasst, kann dem Anderen erst durch wiederholte Auseinandersetzungen und auf Umwegen beigebracht werden und wie der Vortrag, so müssen auch die Aufgaben der geistigen Begabung des Schülers angepasst sein. Jede Aufgabe, die der Schüler nicht mit Zuhilfenahme des bereits Erlernten, allein zu lösen vermag, verfehlt ihren Zweck, bewirkt nur, dass der Schüler sich nutzlos abquält und zuletzt entmuthigt die Arbeit stehen lässt, der er nicht gewachsen ist, während er anderenfalls selbst über die Lösung erfreut gewesen wäre. Ganz ähnlich wirkt die Ueberbürdung mit Aufgaben. Hat der Lehrer in dieser Beziehung wirklich einen Fehlgriff gemacht, dann ist es Sache der Eltern, dafür zu sorgen, dass das Kind wenigstens so viele Aufgaben macht, als es machen kann, und so viel lernt, als ihm zu lernen möglich ist, dieses aber gründlich. Nicht genügendes Können ist eben kein Können, zumal in der Musik, deren Ausübung die grösste Genauigkeit erfordert, der Schüler lerne daher lieber einen kleinen Theil des Ganzen, diesen aber gut, als einen grösseren Theil oder das Ganze schlecht. Aber nicht nur nicht zu viel und nicht zu schwer sollen die Aufgaben sein, sie müssen auch so gewählt werden, dass der Schüler bei Lösung derselben gezwungen ist, aller Theile des bereits verarbeiteten Lehrstoffes zu gedenken, also auch das Alte zu wiederholen und dadurch dem Gedächtnisse um so fester einzuprägen.

Mit der Stellung von Fragen, wie mit der Correctur von Aufgaben ist auch stets eine entsprechende Belehrung zu verbinden, indem eine etwaige unrichtige Auffassung korrigirt, unverständlich Gebliebenes nochmals eingehend erläutert und dadurch allfällige Lücken beseitigt werden.

So viel über die allgemeinen Erfordernisse einer guten Musikunterrichtsmethode. Sind die Hindernisse, welche sich dem Lernen entgegenstellen, nicht allzu gross, sind sie insbesondere nicht pathologischer Natur, liegen sie nicht in ungünstigen moralischen Eigenschaften des Schülers, als da sind Abneigung gegen das Lernen, Widerspenstigkeit, Unaufmerksamkeit, Ungeduld etc., so werden dieselben jederzeit durch rein didaktische Mittel beseitigt werden können.

Die Beseitigung pathologischer Hindernisse bleibt dem Arzte, jene der moralischen, der Anwendung rein pädagogischer Mittel vorbehalten. Dass aber solche Mittel keineswegs unvollständiges Einprägen oder wohl gar völlige Beseitigung unliebsamer Details oder sonstige Störungen des Systems in sich schliessen dürfen, ist selbstverständlich. Lückenlosigkeit des Lehrsystems und Lückenlosigkeit der Methode sind eben Haupterfordernisse eines guten Unterrichtes, wo diese fehlen, ist das Resultat im besten Falle ein Scheinerfolg. Aus d. Musiker-Courier.

Anregung und Unterhaltung.

Im Urwald, den 8. April 1880.

Wenn ich Ihnen jetzt erzähle, wo ich gestern Musik von Beethoven und Haydn gehört habe, so werden Sie sicherlich glauben, dass ich mit der Wahrheit auf gespanntem Fusse lebe, ich will es dessenungeachtet darauf hin wagen.

Ich war also gestern Morgen in aller Frühe mit dem Umgraben eines Stück Landes beschäftigt und sang dabei mit heiterem Gemüth: „Ueb' immer Treu und Redlichkeit" etc., als ich plötzlich meinen Hund laut anschlagen hörte. Ich sah um mich und erblickte drei Indianer, die aus dem meine Hütte rings umgebenden Walde gekommen waren und jetzt auf mich zuschritten. Ich liess sie ruhig herankommen. — Um nun nicht im Lichte einer unverdienten Heldenhaftigkeit vor Ihnen zu erscheinen, will ich bemerken, dass die in diesen Gegenden lebenden Indianer sehr friedfertiger Natur sind, und dass die weissen Ansiedler durchaus keine Feindseligkeiten von denselben zu befürchten haben. Die Kerle sahen mit ihren scharlachroth bemalten Gesichtern und mit ihrem langen, schwarzen, struppigen Haar gräulich aus. Ich glaube, sie hatten Extra-Toilette gemacht, um mir ihre Aufwartung zu machen, wie etwa ein junger Aspirant seinen schwarzen Frack und weisse Halsbinde anlegt, um sich dem Herrn Geheimrath vorzustellen. Dicht herangekommen boten sie mir in ziemlich gutem Englisch „Guten Morgen", grinsten mich freundlich an und fragten mich, ob ich ihnen nicht einige Kartoffeln und Eier ablassen könne. Auf meine Nachfrage erklärten sie mir, dass fünfzig von ihren Leuten mit Frauen und Kindern ungefähr zwei Meilen von meinem Platze ein Lager aufgeschlagen hätten und dort eine Zeit lang zu verweilen beabsichtigten, um Hirsche zu jagen. Mein Vorrath an Lebensmitteln ist nicht gross, denn ich lebe hier ganz allein (Frau und Kind sind noch in San Francisco); doch gab ich ihnen, was ich entbehren konnte. Unter vielen Danksagungen luden sie mich sodann auf den Abend zu einem „Pau-Wau" ein, und nach-

dem sie mir die Richtung, die ich durch den Wald einzuschlagen hatte, um ihren Aufenthaltsort zu finden, ganz genau bezeichnet hatten, verabschiedeten sie sich. Ich beschloss, der Einladung zu folgen, und Nachmittags machte ich mich, mit Gewehr, Revolver und Messer versehen, auf den Weg. Ein „Pau Wau" ist nämlich ein indianisches Festgelage, bei dem es hoch her geht.

Nachdem ich einige Stunden marschirt war, oder vielmehr mich durch das Dickicht durchgeschlagen hatte (denn man geht auf keiner gebahnten Strasse und kommt im Walde nur langsam vorwärts), hörte ich Geräusch und Stimmen, die vom Lagerplatze der Indianer kommen mussten. Ich richtete meine Schritte dorthin und da war's denn, dass ich zu meinem masslosen Erstaunen das Thema aus dem Schlusssatze der zweiten (D-dur) Symphonie von Beethoven vernahm, die ersten sechszehn Takte, ganz richtig, theils gesungen, theils gepfiffen. Hinterher folgte das Andante aus Haydns G-dur-Symphonie (mit dem Paukenschlag) und als ich dem Lager schon ganz nahe war, begrüsste mich der „Lauterbacher". Sie können sich denken, verehrter Freund, wie gross meine Spannung war, diesen Urwalds-Musikanten kennen zu lernen.

Sobald ich in den Umkreis des Lagerplatzes eingetreten war, wurde ich sofort zum Häuptling geführt und von demselben willkommen geheissen. Ich setzte mich mit ihm und mehreren anderen hervorragenden Mitgliedern der Gesellschaft nieder, um die Friedenspfeife zu rauchen. —

„Sie sind doch gewiss ein Landsmann", hörte ich mich da zu meiner Ueberraschung im geliebten Deutsch angeredet. Das war mein Musikant. Sobald wir Gelegenheit hatten, uns näher mit einander auszusprechen, erzählte er mir, dass er von Hause aus Schneider sei und längere Zeit in Berlin gelebt habe. „Dass Sie den „Lauterbacher" kennen, sagte ich, „wundert mich freilich nicht, aber wo haben Sie die andern Sachen, die Sie vorhin sangen und pfiffen, kennen gelernt?" „Ja, sehen Sie", antwortete er, „ich bin aus einer sehr musikalischen Familie und Musik geht mir über Alles. In Berlin, wo ich Ende der Fünfziger Jahre lebte, war ich, wenn immer es Zeit und Geldbeutel erlaubten, ein regelmässiger Besucher der Liebig'schen Konzerte, und da ist mir denn Vieles von den dort gehörten Melodien unvergesslich geblieben, und in Ermangelung anderer Instrumente müssen mir Mund und Lunge die Mittel sein, um dieselben immer wieder aufzufrischen." Er erzählte mir dann ferner, wie er nach mancherlei abenteuerlichen Fahrten endlich das Schneiderhandwerk an den Nagel gehängt, als Jäger in die Wälder gezogen sei und sich nun oft den Indianern anschliesse und mit ihnen lebe. Er möge auch dies Leben mit keinem andern mehr vertauschen. — Sein Name ist August Meschmann, er ist aus Stendal gebürtig und unter seinen Verwandten in Deutschland sind mehrere professionelle Musikanten. Er sagte mir, dass er gar nichts dagegen haben würde, wenn der „Klavierlehrer" ihn als Urwaldsmusikanten vor die Oeffentlichkeit brächte; viele seiner Verwandten würden sich doch freuen, wenn sie vielleicht in Folge dessen wieder einmal etwas von ihm zu hören bekämen.

Das „Pau-Wau" war grossartig. Beim Dunkelwerden wurden mächtige Feuer angezündet und dann ging's „zur Tafel". Die hier gebotenen Gerichte waren indessen viel leckerer, als ich mir vorgestellt hatte. Rehbraten, Bärenschinken, geröstete Waldhühner, auch gut gebackenes Brot und Thee und Kaffee, das waren die Hauptbestandtheile. Nach dem Essen führten die Indianer National-Tänze um die Feuer aus, eine nächtliche Urwaldsscene, die, bildlich schön dargestellt, gewiss von grossartiger Wirkung wäre. — Ganz entsetzlich sind aber die dabei verübten Gesänge, oder vielmehr das wüste Geheul der Indianer. Eine Musik, von der ich lieber schweigen will.

Am nächsten Morgen kehrte ich wieder zu meiner Hütte zurück und sitze jetzt hier, mit dem Schreiben dieses Briefes beschäftigt.

Vielleicht ist es Ihnen lieb, wenn ich von Zeit zu Zeit einmal meine Stimme aus dem Urwald hören lasse*).

Mit herzlichen Grüssen Ihr Emil Steinle.

*) Wird mir sehr angenehm sein und meinen geehrten Lesern gewiss auch.

Meinungs-Austausch.

Sollten die Klavierlehrer und Lehrerinnen es nicht als eine Ehrensache betrachten, solche Verleger, die „Prière d'une Vierge", „Silberfischchen", „Thauperlen" etc. ediren, gar nicht mehr zu beachten? Ist es nicht eine Schmach, wenn man in Katalogen liest. Klassische Kompositionen, und dann folgende Reihenfolge findet Badarzewska, Beethoven? In den Katalogen von Breitkopf u. Härtel habe ich dergleichen — gottlob' — nie gefunden. — Weg mit all dem Plunder, dann sind wir auf dem Wege zum Besseren.

Papenburg Klentzer.

Antworten.

Herrn R. E. hier. Bedaure sehr, ich kann aber unmöglich meinen Lesern in dieser Art stilisirte Berichte anbieten. Was soll z. B. Folgendes heissen. „Er (der 12. Bd.) enthält u. a. als Beilage den zweiten Band des deutschen Liedes des 15. und 16. Jahrhunderts in Wort, Melodie und mehrstimmigen Tonsatz, welcher die Handschriften des 15. Jahrhunderts enthalten wird." — Durchaus unverständlich.

Fr. Vogt hier. Lassen Sie sich in in Ihrem Urtheil über Bronsart's Konzert nicht beirren, es ist ein werthvolles Werk. Lesen Sie in Nr. 8 d. Bl. den Bericht, welchen Herr Werkenthin über dasselbe und seine Ausführung durch Frl. Flora Friedenthal geschrieben. Fritzsch in Leipzig hat es verlegt.

A. W. hier. Sie können in meiner Ausstellung musikpädagogischer Lehr- und Hilfsmittel Mittmann's Klavierbänke ansehen und sich von den Vorzügen derselben überzeugen. Sie finden eine zweisitzige und eine einsitzige, letztere im Preise von 12 ℳ.

Herrn Major La Fera in Maastricht. Alles eingetroffen. Die Verlagshandlung schreibt Ihnen in den nächsten Tagen.

Herrn O. M. in Braila. Praktische Klavierschulen: Varrelmann, Leipzig, Kahnt. E. Rohde, Breslau, Hientzsch, und Damm, Leipzig. Umfangreicher sind die von Wenzel Schwarz in Wien, J. Hesse und Hennes in Berlin.

E. W. hier. Mit Vergnügen leihe ich Ihnen Graf Zichy's Etüden für die linke Hand auf einige Tage.

F. Bauer in Hamburg. Die von Marie Wieck herausgegebenen Pianofortestudien ihres Vaters sind ganz planlos zusammengestellt. Dagegen ist der Stoff in Alwin Wieck's „Vade mecum" überaus sorgfältig und zweckmässig gruppirt, eines denkenden und erfahrenen Musikpädagogen würdig.

Frl. Lydia B. in Köln. Eine ausgezeichnete Methode zur Erlernung der italienischen Sprache ist die nach Robertson's Grundsätzen bearbeitete, welche bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen ist.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Maisitzung (Dienstag, den 11.) wurde nach Verlesung der Protokolle Herr Brandenburger als Gast vorgestellt, den die Herren Professoren Loeschhorn und Haupt zur Mitgliedschaft empfahlen. An diesem Vereinsabend wurde der Anfang mit den längst projektirten belehrenden Vorträgen gemacht. Herr Dr. Alfred Kalischer sprach über eine anzustrebende Vereinbarung in der Behandlung der Harmonielehre. Der Vortragende, von der Ansicht ausgehend, dass gerade ein Verein wie der Berliner Musiklehrerverein berufen erscheine, zur Einheit in dieser Materie beizutragen, entwickelte in gedrängter Kürze seine Anschauungen von einem logischen Akkordsystem, das er vor einiger Zeit ausführlich im Vereinsorgan, dem „Klavier-Lehrer", erörtert hatte. Die Hauptsache bewegte sich um eine erschöpfende Lehre von den Septimenakkorden, wie sie sich aus der konsequenten Berücksichtigung der beiden, unserer gesammten Musik zu Grunde liegenden Tongeschlechter, nämlich dem Durgeschlecht und dem Mollgeschlecht, ergebe. An diesen Vortrag knüpfte sich eine recht lebhafte Diskussion, an der sich ausser Herrn Dr. Kalischer die Herren Prof. Dr. Alsleben, Prof. Loeschhorn, Lessmann, Eichberg, Prof. Breslaur und Dr. H. Bischoff betheiligten. Der Vorsitzende, Prof. Dr. Alsleben, sprach im Namen des Vereins dem Vortragenden seinen Dank aus und verzichtete zugleich in Anbetracht der vorgerückten Zeit auf seine Mittheilungen „Ueber das musikalische Lehramt." Mit Genehmigung der Versammlung gedenkt derselbe, in der nächsten Sitzung ausführlich darüber vorzutragen. — Darauf sprach Herr J. Hesse über eine von ihm aufgestellte neue Eintheilung des Klaviertastenterrains innerhalb einer Oktave. Die Resultate seiner Messungen an der Tastatur sind namentlich für die Fingersetzung und bequemere Spielart von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Eine kleine Aenderung in der Breite der weissen Klaviertasten empfiehlt der Vortragende, um besonders die engeren Räume zwischen der Gruppe der 3 zusammenhängenden schwarzen Tasten zu vermeiden. Auch diese Auseinandersetzungen erweckten lebhaftes Interesse. Der Rendant, Herr Werkenthin, theilt noch mit, dass die Krankenkasse mit der Auszahlung von Krankengeldern begonnen habe, ferner, dass die freiwillige Vereinigung für den Sterbefall eines Mitgliedes im erfreulichen Wachsen begriffen sei.

Dienstag, den 8. Juni, Abends 8 Uhr, pünktlich, im grossen Saale der Königl. Hochschule Sitzung.

Tagesordnung: „Besprechung über die Pflichten und Aufgaben des musikalischen Lehramtes", eingeleitet vom Vorsitzenden.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 12.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 12. **Berlin, 15. Juni 1880.** **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1 und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M.*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M.*

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das II. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.
Die Expedition.

Wie man Klavier spielen soll.

Von **Arabella Goddard.***)

Aus „The musical Standard", übersetzt von Alfred Kalischer

Es verhält sich mit dem Klavier wie mit den meisten anderen musikalischen Instrumenten: je zeitiger Du dasselbe spielen lernst, desto besser. Wie entzückend ist es — hast Du erst das Alter erreicht, in dem sich Deine künstlerische Intelligenz zu entwickeln beginnt — die Entdeckung zu machen, dass Dir die Fertigkeit, Augen und Finger behend zu gebrauchen, in Folge der mühevollen Studien während Deiner Kindheit zur zweiten Natur geworden ist.

Jedoch ist es zum Lernen niemals zu spät: lass daher den Gedanken, Du seiest zu alt, Dich nimmermehr entmuthigen, lass Dir das künstlerische Studium der Musik nicht widerrathen. Es dürfte genügen den Namen „Schumann" anzuführen, der erst im Alter von achtzehn Jahren die Musik in der Absicht zu studiren begann, sie zur Aufgabe und zum Zweck seines Lebens zu machen und wenn es auch der Neigung meines Lesers wenig entsprechen mag, als Spieler öffentlich aufzutreten, so halte ich doch mein Beispiel für zutreffend, da es zeigt, dass Beharrlichkeit alle Hindernisse zu überwältigen vermag.

Die Erwähnung von Schumanns — allen Pianisten theurem Namen — bringt uns ohne Weiteres in die Richtung dieser wenigen Bemerkungen. So kam es, dass Schumann in seinem heissen Bemühen, Herr aller grösseren Schwierigkeiten der Ausführung zu werden, selbst eine Maschine erfand und konstruirte, welche den Zweck verfolgte, die Hände in ihrem Lauf über die Tasten zu unterstützen, um auf diese Weise Zeit zu sparen und die Arbeit zu verringern. Allein es ist hinlänglich bekannt, dass er seine linke Hand durch die anhaltende und eifrige Benutzung dieses Mechanismus lähmte. Dieses Faktum ist hinreichend, uns gegen all derartige äusserliche Förderungsmittel misstrauisch zu machen. Nichtsdestoweniger ist es wahrscheinlich, dass jener Unglücksfall deshalb eintrat, weil die Konstruktion der fraglichen Maschine oder die Methode ihrer Anwendung oder beide Faktoren zugleich irgend einen Mangel enthielten. In Sachen der

*) Arabella Goddard gilt als die bedeutendste Pianistin England's. Ihr Gatte, Davison, ist der hochangesehene Musikkritiker der Times. B.

„Handleiter" kann ich nur über einen, nämlich über den von Kalkbrenner sprechen, aber diesem einen gebe ich meinen vollen Beifall und empfehle ihn den Studirenden gewissenhaft als ein unschätzbares Hülfsmittel, um Hände und Arme in der besten und natürlichen Lage zu erhalten, insbesondere ist er auch deshalb nützlich, weil er die Hand zwingt alle Bewegungen mit dem Handgelenk zu machen. Da Kalkbrenner mich selbst mit seinem „guide mains" unterrichtete, spreche ich aus Erfahrung.*)

Das Spielen aus dem Handgelenk muss stets besonders berücksichtigt werden. Prüfe selbst den Unterschied zwischen dem Spielen aus dem Handgelenk und demjenigen mit Hülfe des Armes, der Schultern, vielleicht gar des ganzen Körpers! sicherlich gelangst Du bald zur Ueberzeugung, dass Du die Handgelenkbewegung mehr in Deiner Gewalt hast als jene Handgelenk-, Arm- und Schulter-Bewegung, die so leicht zur Gewohnheit werden kann und die, einmal eingewurzelt, dem guten Spiel, der anständigen Haltung verhängnissvoll wird. Dein Handgelenk erweist sich anfänglich möglicherweise schwach — lass Dich's nicht bekümmern — Du musst ausharren, versuche nur die Elbogen so nahe wie möglich an den Körper zu halten, lass sie niemals hervorstehen. Ein anderer schwacher Theil unseres schwachen Fleisches ist der vierte und noch mehr der kleine Finger. Und hierbei sei recht achtsam, dass Du nicht unwillkürlich in eine andere schlechte Gewohnheit verfällst, nämlich fast unhörbare Töne mit diesen beiden Fingern hervorzubringen oder in ganz undeutlicher Art so obenhin über die von ihnen zu spielenden Noten hinwegzugehen. Die unvermeidliche Folge dieser Unmanier ist die Unmöglichkeit, legato zu spielen.

Du musst legato spielen; sorge daher dafür, dass alle Finger gleichmässig stark werden dadurch, dass Du Tonleitern in Dur und Moll, desgleichen chromatische, ferner Fünffingerübungen tüchtig übst.**)

Spiele oft Tonleitern — Du kannst sie nie zu oft spielen. Skalen sind des Pianisten Lebensmacht. Spiele sie erst langsam und bestimmt — sehr langsam und deutlich — wobei Sorge zu tragen ist, dass keine Note lauter, keine von längerer Dauer ist als ihre Nachbarin. Tonleitern in Terzen (nach sorgfältigem Studium der gewöhnlichen Skalen) sind ebenfalls ausserordentlich geeignet, die Finger geschmeidig zu machen und gleichmässig zu kräftigen. „Liberté, egalité et fraternité" ist kein übles Motto für die Finger, vornehmlich „egalité".

Auch Triller sind stärkend. Uebe Triller mit dem 3ten und 4ten und mit dem 4ten und 5ten Finger, wobei sorgfältig darauf zu achten ist, dass alle anderen Finger inzwischen fest an den Tasten niedergehalten werden. Und fast immer übe die Triller (wie die andern Fünffingerübungen) mit beiden Händen zugleich*) in der Entfernung einer oder mehrerer Oktaven und zwar so, dass die starken Finger der einen Hand und die schwachen Finger der andern Hand, weil sie durchaus dieselben Noten und Passagen gleichzeitig spielen, einander beeinflussen.

Du musst Deine Tonleiter nicht mechanisch und ohne Aufmerksamkeit spielen, sonst werden sich kleine Fehler unbemerkt einschleichen.

Beobachte genau, wie Du sie spielst, wenn all' diese Uebungen auch noch so schwer sind. Ist Dein Gehirn ermüdet, beginnt Dein Geist umher zu wandern, und an andere Dinge zu denken, dann ist es an der Zeit, das Ueben einzustellen. Stets aber behalte im Gedächtniss, dass diese trockenen und scheinbar uninteressanten Tonleitern und Uebungen die Fundamente sind, auf denen Du im Begriff stehst, Deine Bach-, Beethoven-, Mendelssohn- und Schumann-Paläste aufzuführen. Das wird Dir Muth einflössen, und hernach schreitest Du, ohne zu erschlaffen, mit Kühnheit und Sicherheit durch die grösseren oder geringeren Schwierigkeiten, die sich Dir entgegenstellen. Du brauchst nicht inne zu halten, um an widerhaarigen Passagen zu lernen und wohl auch zu anderer Leute Verdruss herumzupauken. Beiläufig bemerkt, ist ängstliche Sehnsucht nach einem interessanten Stück keine Entschuldigung für die Entwürdigung z. B. einer Beethoven'schen Sonate, zu einer blossen mechanischen Studie. Also Skalen- und Fünffinger-Uebungen (worauf ich nicht genug dringen kann) zuerst. Dann Etüden von Czerny, Kalkbrenner, Cramer u. s. w., dazu dann und wann einige nicht zu schwierige Stücke, etwa einige (nicht alle) von Mendelssohn's Liedern ohne Worte, Schumann's 43 Stücke (im Album für die Jugend), Mozart's Sonaten und so weiter. Dann folgen die Etüden von Mendelssohn, Chopin, Schumann, Moscheles, Rubinstein, Liszt und Bach's Fugen. Zu Anfang findest Du letztere vielleicht trocken, aber sie werden Dir, hast Du anders ein wirkliches musikalisches Gefühl in Dir, bald so mächtig erscheinen, dass Du Dich schliesslich ganz in

*) Die Kalkbrenner'sche Leiste ist durch die vollkommeneren Erfindungen von Lenz, Bohrer und Sprengler längst überholt. E. B.

**) Ohne Kräftigung des 4. und 5. Fingers ist z. B. ein crescendo mit der rechten Hand in den 6 ersten Tonleitern gar nicht ausführbar. Ich habe in meiner „Technischen Grundlage des Klavierspiels op. 27" besondere Uebungen zur Kräftigung dieser beiden Schwächlinge aufgestellt. Wer sich gründlich damit beschäftigt hat, dem bereitet das Crescendospiel später keine Schwierigkeit mehr. E. B.

*) Anfangs nicht. E. B.

sie verliebst. Lerne sie Alle auswendig Bist Du so gewissermassen vorbereitet, dann kannst Du Deine Kraft an den Werken der grossen Meister erproben

Fantasien über Opernmotive und andere, wie diejenigen von Thalberg, Liszt, Herz etc sind vom ästhetischen Gesichtspunkte aus nicht sonderlich viel werth, aber in ihnen finden die Finger hinwiederum Arbeit die ihnen wahrscheinlich keinen Schaden bringen wird Ausser allem Vorangehenden magst Du oder musst Du vielmehr noch zweierlei thun Das Eine ist Anhaltend neue Musik zu lesen, das Andere ist Ein gegebenes Werk bis auf den äussersten Grund zu studiren Theile Deine Arbeit in diese zwei Theile Folglich musst Du Dich daran gewöhnen, vom Blatte zu lesen, ja sogar im Kopfe zu lesen, ohne die Note zu spielen

Das Erste wird Dich lehren vom Blatte zu spielen, das Zweite wird Dir die wirkliche Erkenntniss des Komponisten verschaffen. Nebenher ist das laufende Pianoforte-Repertoir, arrangirte Opern- Oratorien-, Symphonien-Partituren etc durchzugehen Ensemblespiel öffnet Dir die Pforten zu einem unermesslichen Reichthum künstlerischen Genusses, aber auch ohne das Vergnügen, welches eine derartige Musik gewährt, ist sie für den Klavierstudirenden von grossem Nutzen Denn das Zusammenspiel verhindert denselben, in den Fehler des „tempo rubato" zu verfallen, lehrt ihn, einen übermässig starken Ton dämpfen, und reisst ihn von manchen kleinen Eigenthümlichkeiten los, die beim Solospiel unbeachtet vorübergehen, die aber wohl unterdrückt werden müssen, soll ein wahrhaft harmonisches „Ensemble" erreicht werden Was nun die Duos für Pianoforte und Violine anbetrifft, da ist mit Haydn anzufangen, dann folge Mozart Die Begleitung von Liedern und Gesängen ist durchaus nicht zu verschmähen; in den herrlichen Liedern Schubert's und Schumann's spielt das Klavier eine bedeutsame und oft wahrlich keine kleine Rolle.

Es ist schon schwierig und vielleicht ziemlich fruchtlos, durch schriftliche Darstellung und von Winken und Rathschlägen über den mechanischen Theil der Aufgabe „wie man Klavier spielen soll", zu geben, aber wenn von Gefühl und Leidenschaft gesprochen werden soll, wird es schier eine Unmöglichkeit, innerhalb der engegezogenen Grenzen eines Zeitungsartikels etwas auch nur einigermassen Zweckmässiges mitzutheilen Hierbei ist es allerdings leichter, Dir zu sagen, was Du nicht thun sollst.

Es versteht sich von selbst, dass Dich in diesen Dingen Dein eigener Geschmack leiten muss aber mit den besten Absichten von der Welt, mit dem lautersten, natürlichsten Gefühl für die vorzutragende Tonschöpfung läufst Du immer noch Gefahr Irrthümern anheim zu fallen Hamlet's Rathschläge an die Schauspieler dürftest Du wohl mit Vortheil studiren Um eines bitte ich „Heuchle um Alles in der Welt nicht ein Gefühl, das nicht in Dir wohnt, und übertreibe nicht. Sehr verbreitete üble Angewohnheiten sind. Den Kopf nach allen Richtungen hin bewegen, die Augen zur Decke emporschlagen, die Nase dicht an die Klaviatur bringen, mit den Händen sentimale oder leidenschaftliche Akrobatenkunststücke ausführen, und — last not least das laute Pedal bei jeder denkbaren Gelegenheit niederdrücken.

Die letzte dieser üblen Angewohnheiten ist eine schreckliche häsliche Rohheit Und hierbei muss ich Dich erinnern, dass Du nicht Vorsicht genug bei der Anwendung des Pedals, besonders des lauten, gebrauchen kannst. Der sicherste Weg ist der, das Pedal nicht eher nieder zu drücken, als bis Du einen ausdrücklich darauf bezüglichen Vermerk des Komponisten wahrnimmst, und es sogleich wieder los zu lassen, sobald er es anbefiehlt. Das unaufhörliche Niederdrücken des den Klang verstärkenden Pedals erzeugt einen unaussprechlichen Missklang Endlich versuche so natürlich wie möglich zu sein. Schlage Dir beim Spielen Alles ausser dem vorzutragenden Stücke aus dem Sinn Es ist besser, sich zu überwinden, als zu übertreiben. Nimm nie eine Positur des Effektes willen an. Lass den Komponisten zu Dir reden, aber schreibe Du ihm niemals vor Kurz, das grosse Mysterium des seelenvollen Gefühls beruht nicht darin, Leidenschaft in die Musik zu bringen sondern dass die Musik Dir Leidenschaft einflösse Harre darauf, bis sie Dich durch Liebenswürdigkeit fortreisst, aber versuche Du nicht, die Musik durch Deine eigene Liebenswürdigkeit hinzureissen, bevor der rechte Augenblick gekommen ist

---

Die Entwicklung der Musik unter dem Einflusse des Christenthums.

Von Anna Morsch.

1. Die ersten Jahrhunderte christlicher Musik.

„Der Geist der Freiheit war aus der Welt gewichen, und die Quelle zum erhabenen Denken und zum Reden war verschwunden, auch einem Manne wie Hadrian war es nicht möglich, die Kunst zu ihrer vormaligen Herrlichkeit zu erheben." — Winckelmann's Worte, verehrte Freundin, bringen Ihnen den

Abschiedsgruss aus jener Zeit, die Sie bisher mit mir durchwandert sind. Was ich Ihnen soeben zeigte, war das schnelle Sinken eines wunderbar leuchtenden Meteores, der Zusammenbruch einer glänzenden Zeitepoche, aber aus Trümmern und Ruinen erstand eine neue Welt, erblühte neues Leben und neue Kunst, und ich fordere Sie heut auf, mit mir ihren ersten, schüchternen Spuren nachzuforschen.

Wenn wir einen Rückblick auf das gesammte Musikleben der vorchristlichen Zeit werfen, so finden wir die Musik immer als eine unselbstständige Kunst, gebunden an Sprache und Poesie und als Dienerin des religiösen Kultus. Wir hören sie als einfache Melodie mit überwiegendem Rhythmus, durchgängig gefesselt an den Rhythmus der Sprache und an die den Gesang begleitende Mimik und Orchestik. Nirgends hat die Musik ein freies, selbstständiges Leben, denn wo sie im Verein mit den anderen Künsten auftritt, da dient sie ihnen nur in befangener Weise, und nicht als freie Schwester in gleichförmigem Zusammenwirken zur Darstellung einer allharmonischen Kunstwelt.

Die alten, heidnischen Völker hatten ihre Mission auf der Erde erfüllt, mit dem Auftreten des Christenthums sollte ein neues Geschlecht auferstehen und dem Christenthum blieb es vorbehalten, die Musik aus ihrer untergeordneten Stellung zu ganzem, neuem, selbstständigem Leben zu führen. — Die Sonnenbahn antiken Lebens neigte sich schnell ihrem Untergange entgegen, die heiteren Säulen griechischer Tempel stürzten zusammen, und trauernd senkte der Genius eines wunderbaren und unerreichten Künstlervolkes seine Fackel. Unter dem Schritt der gewaltigen Roma erzitterte die Welt, aber masslose Herrsch- und Genusssucht, der Wahnsinn seiner Cäsaren zehrten an dem inneren Marke des stolzen Volkes und führten es unaufhaltsam seinem Verderben entgegen. Noch leuchten aus dem hohlen Prunk, der Versunkenheit und der unersättlichen Genusssucht römischen Lebens einige glänzende Persönlichkeiten, in denen sich die Strahlen vergangener Geisteskraft und künstlerischen Genius rückspiegelnd zu sammeln scheinen, dass man vermeine, der alte Ruhm könne wieder erwachen. Aber es sind immer nur die Strahlen einer sinkenden Sonne, die wohl blenden, aber kein Leben mehr zu erzeugen vermögen, und die Finsterniss bricht hinter ihnen nur um so tiefer hinein. Die Mission der antiken Welt war erfüllt und während noch Rom's entartetes Geschlecht seine wilden Orgien am Lichte des Tages feierte, innerlich hohl und unbefriedigt bei allem äusseren Glanze, erblühte tief verborgen in den Grüften und Katakomben ein neues Geschlecht, ein neuer, welterlösender Glaube. Jenes Licht, welches in Palästina aufgegangen, und mit seinem milden Glanze tröstend und beruhigend in die geängstigten Menschenseelen drang, sollte auch den längst ihrer Würde und Heiligkeit beraubten Künsten, die der Strudel des Verderbens gleichfalls erfasst, ein fröhliches Auferstehungsfest bereiten, und besonders der Musik neue, bisher ungeahnte Pfade erschliessen. Dem Christenthum lag die Aufgabe ob, die letzten lebensfähigen Keime aus der Trümmerwelt antiken Lebens zu retten und mit frischem, belebendem Hauche zu beseelen.

Noch mitten im Glanze römischer Herrschaft war eine christliche Kunst und besonders eine christliche Musik in ihren ersten, schüchternen Anfängen erblüht, als dann der Sturm der Völkerwanderung brausend und verheerend die letzten Säulen stürzte, als die Künste, vor dem Waffenlärm verstummend, entflohen, da war die christliche Kirche der einzige Hort, der sie schirmend aufnahm. Aus den geistigen, oft kläglich verstümmelten und verschleuderten Schätzen, welche Dichter, Denker und Künstler aufgehäuft, war sie noch im Stande, in der neuen Welt das Bewusstsein des Schönen und Edlen zu erhalten, und zur neuen Entwicklung zu führen.

Es ist schwer zu entscheiden, welchem Ursprunge die christliche Musik ihre Entstehung verdankt — war es die alte hebräische Tempelmusik oder der Nachklang der griechischen Hymnen, welche bei den ersten verborgenen Versammlungen der Christengemeinden angestimmt wurden? Von Palästina war das Licht ausgegangen, und die Jünger trugen es hinaus in die Welt. Durch Kleinasien und Griechenland überbrachte Paulus die heilverkündende Lehre, überall bildeten sich Gemeinden, und die hier im Glauben und in der Liebe vereinten Brüder suchten ihre erhöhten Empfindungen auch im Klange der Musik austönen zu lassen. Noch entbehrte die neue Gemeinschaft eines eigenen Kultus und so griff sie wohl zu dem Vorhandenen: die Psalmen und Loblieder Davids, der ja der Ahnherr des Stammes war, aus dem Christus hervorgegangen, enthielten so vieles Prophetische, auf den Erlöser Deutende, dass es erklärlich ist, wenn sie zur Feier des Gottesdienstes benutzt wurden. Andrerseits war aber die alte, hebräische Tempelmusik längst den fremden, heidnischen Elementen ausgesetzt gewesen. Nach der Zerstörung des salomonischen Tempels durch Nebukadnezar (587 v. Chr.) war die uralte, heilige Tempelmusik für eine Weile verstummt. Es wird erzählt, wie in Babylon die Kinder Israels ihre Harfen trauernd an die Weiden hingen und im fremden Lande kein Lied von Zion singen mochten. Zwar wurde der Tempel später wieder aufgebaut, auch der Gottesdienst nach altem Ritus, und der Gesang unter Begleitung von Psaltern und Trompeten wieder eingeführt, aber schwerlich waren es die alten Melodien. Der Charakter des hebräischen Volkes war stets geneigt gewesen, fremde Eindrücke aufzunehmen und sich als Eigenthum anzueignen, und das ganze spätere Auftreten des Volkes trägt unverkennbar den Stempel der Sitten und Gebräuche der übrigen Völker. Es ist mithin auch anzunehmen, dass die Musik viel von griechischen und römischen Elementen in sich aufgenommen, dass somit auch griechischer Einfluss sich in der ersten, christlichen Musik geltend gemacht habe.

Dieser Ansicht wird von verschiedenen Schriftstellern widersprochen, unter anderen ist es Kiesewetter, der in seiner „Europäisch abendländischen Musik" sich folgendermassen ausspricht: „Die Musik der ersten Christen, meist armer, ungelehrter, in den

zähligen Kennern griechischer Musik nicht eingeweihter, schlichter Leute, war ein höchst einfacher, kunst- und regelloser Naturgesang, welcher nur allmählig gewisse Accente und Inflexionen bleibend annahm, und in dieser Gestalt durch öfteres Anhören in den Gemeinden sich feststellte und sich fortpflanzte. Dass sich noch griechische oder jüdische Melodien unter den Christengemeinden eingeschlichen hätten, ist durchaus nicht glaublich. Ihr Abscheu vor dem Heidenthum war zu gross, als dass sie Gesänge aus den Theatern der Heiden aufgenommen hätten, und ebenso wollten sie sich durchaus vom Judenthum sondern, es war ihnen überhaupt darum zu thun, einen von dem Wesen jedes anderen Kultus verschiedenen Gesang sich zu stiften."

Gegen diesen Ausspruch sprechen verschiedene Erscheinungen, wie sie uns grade aus den ersten Zeiten des Christenthums vorliegen. Wir sehen, wie die Christengemeinden ganz unbefangen das jüdische Oster- und Pfingstfest, freilich in ihrem Sinne umgestaltet, in ihre kirchlichen Gebräuche mit hinübernehmen, ebenso verwandten sie griechische Symbole zur Darstellung christlicher Lehre, an den Decken und Wänden der Katakomben finden wir oft den mythischen Orpheus als Symbol Christi, oder den widdertragenden Hermes als Bild des guten Hirten, sie benutzten die Form der Basilika für die Bedürfnisse des christlichen Gottesdienstes, selbst den Namen behielten sie bei. So ist kein Grund zur Annahme, dass einzig die Musik bei dieser unbefangenen Uebernahme antiker Kunstformen ausgeschlossen geblieben wäre. Es ist viel einleuchtender, dass auch sie als Ausfluss des Volks-Charakters, die noch vorhandenen Formen benutzend, aber durchdrungen und getragen von dem neuen kirchlichen Geiste sich entwickelt habe.

So mit dem Ursprunge tief in den alten Ueberlieferungen wurzelnd, sollte es dennoch dem Christenthum vorbehalten sein, der Musik ganz neue, bisher ungeahnte Bahnen zu eröffnen, und sie zu einer Entwickelung zu führen, von der die alten Völker bei all ihren scharf und feinsinnig ausgearbeiteten Musiksystemen fern geblieben waren. Die antike Welt hatte den Ton an sich immer mehr als ein rein sinnliches Moment der Erregung aufgefasst, seiner geheimnissvollen Macht vermochten sie sich nicht zu entziehen, aber sie fassten ihn mehr in seiner elementaren Gewalt, und wenn auch besonders der Hellene die Natur des Tones oder des Klanges zum Gegenstand tiefsinnigster Spekulation machte, so blieb er doch immer mehr bei der sinnlichen Wirkung desselben stehen. Noch ahnte er nicht, dass in dem Tone ein Material ruhte, aus welchem sich herrliche Kunstwerke schaffen liessen, er verstand es nicht, das tieferregte Innere rückhaltlos zu plastischen Tonschöpfungen zu gestalten.

Das Christenthum war zu dieser Mission berufen, und hat sie herrlich durchgeführt. Grade der Geist der christlichen Lehre, dem das Irdische und Sinnliche nicht mehr für das wahre Sein galt, musste dazu geeignet sein, den Ton aus seiner bisherigen Stellung zu erlösen. Denn wie die ersten Christengemeinden nur zaghaft dazu schritten, ihre Gedanken und Empfindungen in Kunstschöpfungen auszudrücken, da ja gepredigt wurde, dass „das geistige Wesen durch irdischen Stoff ehren zu wollen, hiesse dasselbe durch Sinnlichkeit entwürdigen", so lag auch die Gefahr nahe, durch die sinnliche Klangschöne des Tones das Gemüth von dem himmlischen Ziele zurück auf die Erde zu lenken, und daher finden wir öfter in jenen alten Zeiten die Mahnung und das Verbot vor dem Genuss der Musik. Und doch liebt es das religiös erhobene Gemüth seine Empfindungen im Gesange austönen zu lassen, da wo das Wort den Ausdruck versagt, greift die Seele zu dem Reich der Töne, in der melodischen Entfaltung, im harmonischen Zusammenklang konnte sich erst das Gemüthsideal, wie es in der christlichen Lehre zum Ausdruck kam, verwirklichen.

Augustinus schreibt: „Mit dem lieblichen Gesange zieht das Wort Gottes in das Herz der gläubig Hörenden, und empfindet die Seele erst Wahrheit und Leben der Lehre. Wie weinte ich unter Deinen Hymnen und Gesängen, heftig erschüttert von den Stimmen Deiner lieblich tönenden Gemeinde." —

Schon früher, wie der oben angeführte Augustinus, finden wir Zeugnisse über die Ausübung der Musik in den ersten Zeiten des Christenthums bei den Lehrern und Vorstehern der Gemeinden. Clemens Romanus ist wohl der älteste darunter, er war noch Gefährte von Paulus und stand vor der Zerstörung Jerusalems der römischen Kirche vor. Man schreibt ihm die Sammlung der apostolischen Constitutionen zu, obgleich es kaum möglich ist, sie mit seiner Zeit in Einklang zu bringen, die bereits darin vorkommende Verordnung, dass es Sache und Aufgabe der Kirchensänger sei, die Psalmen und geistlichen Lieder anzustimmen, während die Gemeinde sie nachzusingen hätte, datirt wohl erst aus späterer Zeit. Noch im 1. Jahrhundert, unter der Regierung Trajans, lebte Ignatius, Bischof von Antiochien, in dessen Schriften wir oft der Ermunterung zur Musik und zum Gesange begegnen. Er benutzt häufig musikalische Ausdrücke, um dadurch die Schönheit christlicher Tugend anschaulich zu machen. Unter andern schreibt er an die Epheser: „Eure verehrungswürdige Gemeinschaft, wenn sie in einer Gott würdigen Weise repräsentirt wird, stimmt ebenso rein und voll mit seinem Oberhaupt überein, wie die Saite der Kithara, und Töne und Gefühle vereinen sich zu einer, jener gleichen, Harmonie des Klanges und des Willens."

Auf Ignatius wird auch die Einführung der Wechselgesänge zurückgeführt, solcher Gesänge nämlich, bei denen nicht ein blosses Nachsingen der Gemeinde stattfand, sondern dem Anruf des Vorsängers eine selbstständige Antwort der Gemeinde im Chor erfolgte. Die Sage fügt hinzu, Ignatius habe im Zustande der Entzückung die Engel in Wechselchören singen gehört, und das Gehörte im Gesang seiner Gemeinde nachahmen lassen.

Im 2. und 3. Jahrhundert finden wir die Namen von Justinus und Tertullian verzeichnet, deren Schriften sich mit der Pflege der Musik beschäftigen. Eingehender noch ist Clemens von Alexandrien auf musikalischem Gebiet thätig, ihm danken wir auch

Kenntniss der Instrumente, die sowohl beim Gottesdienst, wie bei den Gastmählern der Christen verwendet werden durften. In den ersten Zeiten war der Gebrauch der Instrumente beim Gottesdienst überhaupt verworfen worden, und die Art und Weise, wie dieselben bisher bei den heidnischen Völkern zu kirchlichen und weltlichen Zwecken dienten, macht diese Verordnung leicht erklärlich. Die Lyra ertönte beim weltlichen Gesange, die Tibia verherrlichte das Opfer der Heiden, beide aber vereinten ihre Stimmen, um in den Theatern die zucht- und schamlosen Schauspiele und die üppigen Tänze und Pantomimen zu begleiten. Zu dem reinen Opfer der Christen konnten solche Klänge schwerlich geduldet werden, und bezeichnend schreibt noch Clemens von Alexandrien „Wir gebrauchen nur ein einziges Instrument: Das Wort des Friedens, mit dem wir Gott verehren, nicht aber das alte Psalterium, die Pauken, Trompeten und Flöten." Erst in einer späteren Zeit, als das Christenthum zur Staatsreligion erhoben war, und mit dem Aufbau prächtiger Kirchen auch die Schwesterkünste, Plastik und Malerei, herangezogen worden, um dem religiösen Drange Genüge zu thun, wurde auch der Kultus und mit ihm die Musik, die einzig auszudrücken vermag, was das Gemüth in Wonne und Schmerz bewegt, in reicherer, glänzenderer Weise ausgestattet. Clemens mahnt in seinen Schriften noch hauptsächlich zum Gebrauch der Psalmen, Hymnen und Lieder nach Vorschrift des Apostels Paulus. Dagegen schreibt er: „Wenn bei den Gastmählern einer die Lyra oder Kithara zu spielen und dazu zu singen verstände, so solle er keinem Tadel unterworfen sein." Aber streng verbietet er den Gesang aller Liebeslieder, und warnt vor dem Gebrauch chromatischer Harmonien, welche allein „der schamlosen und geschmückten Buhlmusik überlassen bleiben sollten." Aus den angeführten Schriftstellern und ihren Nachfolgern, wie Origines, Cyprianus, Eusebius u. A. leuchtet nicht allein die Kraft und die Gewalt, welche die Musik über die Herzen und Gemüther ausübte, wir finden auch in den begeistert zu uns klingenden Worten noch den ganzen, ersten, heiligen Enthusiasmus, mit welchem die jungen Christen die Pflege der Musik bei ihren Vereinigungen ausüben und empfinden, wie sie in ihr das edelste und würdigste Mittel sehen, den Herrn zu loben und anzubeten.

Ueber die Anordnung des Gottesdienstes und den Gebrauch der Musik dabei lauten die Nachrichten verschieden, je nachdem die Gemeinden stärker oder schwächer oder je nach den Verhältnissen, unter welchen sie lebten. Tertullian sagt bei seiner Beschreibung der Agapen. „Wenn das Wasser zum Händewaschen und Licht hereingebracht ist, so wird jeder aufgefordert, Gott öffentlich ein Lied, entweder aus der heiligen Schrift oder aus eigener Erfindung zu singen." In den apostolischen constitutiones lesen wir, dass nach erfolgter Vorlesung der Bibel einer die Psalmen Davids singen, das Volk aber bei den letzten Versen einzufallen habe. Doch mag auch oft die ganze Gemeinde die Lieder und Psalmen zusammen, und diesen Gebrauch finden wir hauptsächlich in den morgenländischen Kirchen. Nach einer Erzählung des Sokrates hatte es Athanasius von Alexandrien einem solchen volltönenden Gesange in der Kirche zu danken, dass er den verfolgenden Soldaten, die ihn verhaften sollten, entkam, weil diese sich scheuten, den schönen Gesang der Gemeinde durch einen gewaltsamen Einbruch zu unterbrechen. An anderen Orten wurde die Mitwirkung der Frauen bei solchem allgemeinen Gesange untersagt, mit Bezugnahme auf eine Stelle des Paulus (Epist. I an die Korinther, Kap. 14 V. 34), doch gehört diese Ausschliessung zu den Ausnahmen, wir werden in einer später anzuführenden Stelle des heiligen Ambrosius die gegentheilige Verordnung finden.

(Fortsetzung folgt.)

Musik-Aufführungen.

Das Musikfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Baden-Baden.

Donnerstag, den 20. Mai, Abends 7 Uhr, fand im Konversationshause das erste grosse Festkonzert statt. Den ersten Theil bildeten Wagner's Kaisermarsch mit Schlusschor, zwei mit Beifall aufgenommene Orchesterwerke „Ballade" von E. E. Taubert (Berlin) und „Tasso-Ouverture" von Schulz-Schwerin, weiter das von Grützmacher meisterhaft gespielte Violoncell-Konzert von E. Hartmann und Weissheimers „Löwenbraut", Konzert-Ballade für Solo und Orchester (trefflich gesungen von Frl. Goldsticker aus Karlsruhe), eine dem Charakter des Gedichts (von Chamisso) entsprechende, wirksame Komposition. Der zweite Theil brachte das von Holländer (Berlin) ausgezeichnet gespielte Violinkonzert von Saint-Saëns, der, wie auch der Interpret, lebhaft gerufen wurde, und die in Deutschland zum ersten Mal gehörte Symphonie von Borodin; eine originelle und geistvolle Schöpfung, die einen glänzenden Erfolg hatte. — Die Krone des Ganzen bildeten als dritter Theil drei Chöre aus „Christus" von Liszt (Verkündigung, Seligpreisungen und Gründung der Kirche), welche von Weissheimer trefflich einstudirt, von dem Badener Dilettantenchor, von 160 Personen, in mustergiltiger Weise, mit grosser Sicherheit und Präzision ausgeführt wurden. Die Seligpreisungen wurden von Hrn. Staudigl (Karlsruhe) gesungen. Nach dem Konzerte war gesellige Vereinigung im Restaurationssaale des Kon.-Hauses, an der Liszt Theil nahm. Oberbürgermeister Goerner brachte in geistvoller Rede einen Trinkspruch auf den Musikverein, speziell auf Liszt aus, Prof. Stern (Dresden) dankte im Namen des Vereins; Hofrath Grille (Jena) toastete in humoristischer Weise auf den Festdirigenten Weissheimer. Musikalische Vorträge schlossen das Fest.

Am Vormittag des zweiten Tages war das erste Konzert für Kammermusik. Den instrumentalen

Theil desselben bildeten das Streich-Quintett (G-dur) von O. Dessoff (Hofkapellmeister in Karlsruhe), eine sinnig und klar empfundene, vornehm geformte Komposition, welche von Jean Becker, seinen beiden Söhnen (Mannheim) und den Herren Glück und Lindner (Karlsruhe) vortrefflich ausgeführt wurde und dem Komponisten reichen Beifall eintrug, sodann Ant. Rubinsteins selten gehörte Sonate für Piano und Bratsche, in meisterhafter Weise und unter grossem Beifall gespielt von Herrn Dr Weitzel (Strassburg) und Prof. H. Ritter (Würzburg), welcher seine Partie auf der von ihm erfundenen, volltönigen Viola alta mit seltener Meisterschaft vortrug; schliesslich das Klavier-Trio (G moll) von Cornelius Rübner in Baden-Baden, eine an musikalischen Schönheiten und der Stimmungspoesie der skandinavischen Schule reiche Komposition, um deren vorzügliche Ausführung sich ausser dem Komponisten die Herren Hellmader (Berlin) und Grützmacher (Dresden) verdient machten. — Der vokale Theil des Konzertes war vertreten durch Frl. Jenny Hahn (Frankfurt a. M.), welche Ad. Jensens Liedercyklus „Dolorosa“ (Ged. v. Chamisso) mit prachtvoller Altstimme und edlem, seelenvollen Vortrage sang, ausserdem durch Frl. Agnes Schoeler (Weimar), die zwei feine sinnige Lieder von Jul. Kniese (Frankfurt a. M.) bot. — Nachmittags fand in der protestantischen Kirche unter Direktion von Jul. Kniese das Konzert für Kirchenmusik statt. Vier ausgezeichnete Künstler wetteiferten im Orgelspiel um den Preis. Meister St. Saëns (Organist der Madeleine, Paris) trug eine Reihe von sieben, musikalisch sehr interessanten cantiques françaises von Denizot (16. Jahrh.), für Orgel eingerichtet von Hefly vor, Gustav Weber (Organist in Zürich) eine geistreiche Rhapsodie für Orgel von St. Saëns und eine Fantasie für Orgel (in Cis-moll) von Friedrich Kiel, ein prächtiges, wirkungsvolles Werk, das Weber Gelegenheit bot, seine ganze Meisterschaft zu zeigen und grossen Beifall fand, J. Kniese (Frankfurt a. M.) eröffnete das Konzert mit Präludium und Fuge in Es-dur von J. S. Bach, A. Hänlein (Mannheim) schloss es mit dem ersten Satz aus der D-moll-Sonate von Al. Guilmant. — Von den Herren Deeke und Lindner (Karlsruhe) wurde das E-dur Adagio aus der dritten Bach'schen Sonate für Violine und Orgel und das Adagio religioso für Violoncell und Orgel von A. Wollermann sehr schön gespielt. — Den vokalen Theil bildeten die einfach und warm empfundenen Quartette von A. Becker, die von Frau Walter-Strauss (Basel), Frl. Hahn (Frankfurt a. M.) und den Herren A. Weber (Basel) und Standigl (Karlsruhe) ganz vorzüglich gesungen wurden, und die zwei Gesänge aus dem tief empfundenen „Vaterunser“ von Peter Cornelius. — Den Schluss des Tages bildete ein zahlreich besuchter Ball im Konversationshause, an dem auch Meister Liszt theilnahm.

Das Fest erreichte seinen Höhe- und Glanzpunkt mit dem zweiten grossen Fest-Konzerte, das am Abend des 23 Mai stattfand. Es war das glänzendste und bestgelungenste der fünf Konzerte, wozu das trefflich gewählte, reichhaltige Programm und die Mitwirkung eines Meisters wie St. Saëns und einer Künstlerin wie Marianne Brandt vor allem beitrug. Der Besuch des Konzertes war ein ausserordentlich grosser, dem 2. Theile wohnte auch I. M. die deutsche Kaiserin mit hohem Gefolge bei. Den ersten Theil eröffneten zwei berühmte Werke von Hector Berlioz, die geniale „Lear Ouverture“ und die poetisch-sinnige Gesangsscene mit Orchester „La Captive“ (Ged. von V. Hugo), letztere von M. Brandt geistvoll und mit grösstem Erfolge gesungen. Hieran schloss sich das Konzert für Klavier und Orchester (C-moll) von Camille Saint-Saëns, ein interessantes, originelles Werk des berühmtesten der französischen Neuromantiker, vom Komponisten mit Sicherheit, Klarheit und echt musikalischer Empfindung gespielt, er wurde am Schlusse mit stürmischem Beifall gekrönt. Zwei im Wagner'schen Stil gehaltene Orchesterstücke von Graf E. Dzmenski (Winklern) schlossen den 1. Theil. Mit dem nobel empfundenen (etwas langen) Konzert für Violine und Orchester von E. Gernsheim (Rotterdam) vom Komponisten dirigirt und von Jean Becker (Mannheim) mit bekannter Meisterschaft gespielt, wurde der zweite Theil eröffnet, beide wurden lebhaft gerufen. Es folgte die dramatische Scene „Jeanne d'Arc vor dem Scheiterhaufen“ für Gesang und Orchester von Franz Liszt, deren Gesangspartie M. Brandt mit grösstem Beifall ausführte. Weiter hörten wir die originelle, symphonische Dichtung „Phaëton“ von C. St. Saëns, sodann Vorspiel und Schlussscene aus „Tristan und Isolde“ von R. Wagner (Isolde Frl. Brandt), die hier ihre ganze Meisterschaft entfaltete und für ihre herrliche Leistung einen zweimaligen enthusiastischen Hervorruf erntete. — Den glanzvollen Abschluss des Konzertes bildeten die auf Wunsch I. M. der Kaiserin wiederholten zwei Chöre aus „Christus“ von Franz Liszt. Am Schlusse wurde dem allverehrten Meister wieder eine glänzende Ovation gebracht und Applaus und stürmische Hochrufe wollten nicht enden. I. M. die Kaiserin sprach ihre vollste Anerkennung aus und erklärte die Chöre für das Schönste und Erhebendste, was sie seit langer Zeit gehört. Das Orchester, in dem Künstler wie Grützmacher und Hellmader mitwirkten, leistete unter O. Dessoffs Meisterleitung Vorzügliches. — Am Nachmittage desselben Tages fand ein Konzert für Pyrophon oder Flammenorgel, ein von Herrn Fr. Kastner in Paris erfundenes neues Instrument, bei dem der Ton durch Gasflammen, die in abgestimmten Glasröhren brennen, erzeugt wird, statt; Herr Hofpianist C. Rübner (Baden) spielte das Pyrophon, ausserdem wirkten Frl. M. Müller und die Herren Krasselt und Thoms (Baden) mit. Liszt war anwesend.*) — Das letzte Konzert des Musikfestes, das zweite für Kammermusik, fand Sonntag, den 23. Vormittags statt. Den instrumentalen Theil desselben bildete das herrliche Prisquartett für Klavier und Streichinstrumente von Aug. Bungert (Berlin), das von Jean, Jeanne und Hugo Becker (Mannheim) und A. Pfisterer (Mannheim) trefflich vorgetragen wurde (der Komponist wurde gerufen), ferner (als Schluss) das Streichsextett von J. Brahms, gespielt von Jean, Hans und Hugo Becker, Grützmacher, Pfisterer und

*) Ich habe über das Instrument in No. 24 des Kl.-Lehr. berichtet. E. B.

Glück (Karlsruhe) und zwei von Ed. Reuss (Göttingen), einem technisch gut geschulten Schüler Liszt's, gespielte Klavierstücke: Thema mit Variationen von P. Tschaikowsky und Polonaise von P. Tschaikowsky-Liszt. — Den zweiten Theil bildeten vier Lieder von Walter (Basel), H. Goetz und (zwei) von F. Liszt, die von Frau Walter-Strauss (Basel) mit künstlerischem Verständniss und unter vielem Beifall vorgetragen wurden, und drei schöne, musikalisch werthvolle Quartette für vier Solostimmen mit Pianobegleitung zu 4 Händen von Hans Huber (Basel), die ansprechendste Nummer dieses Konzertes, welche den Ausführenden wie dem Komponisten lebhaften Hervorruf eintrug. — Mit diesem Konzerte fand das Musikfest seinen Abschluss, das in jeder Hinsicht in äusserst erfreulicher und gelungener Weise verlaufen ist. — Meister Liszt hat Baden am Abende des 23. wieder verlassen, am Bahnhofe hatten sich die Direktions- und Komiteemitglieder, sowie zahlreiche befreundete Herren und Damen zur Verabschiedung eingefunden. Beim Abgange des Zuges wurde dem Meister ein dreifaches Hoch gebracht. F. G.

Das 57. Niederrheinische Musikfest wurde am 16., 17. und 18. Mai zu Köln gefeiert. Fest-Dirigent war Dr. Ferdinand v. Hiller. Am ersten Tage gelangte Händel's Israel in Egypten mit Fr. Sembrich (Dresden), Frl. Adele Assmann (Berlin) und den Herren Westberg, Dr. Krauss (Köln) und Lissmann (Bremen) zur Aufführung. Chor und Orchester unter Hillers Leitung leisteten Bewundernswürdiges. Die Hauptnummern des zweiten Konzertes bildete Hillers Kantate: „Die Nacht", welche wir als eines der besten Werke bezeichnen müssen, welches der Komponist im Laufe seiner langjährigen, an Erfolgen so reichen Künstlerthätigkeit geschaffen. Das Werk fand begeisterte Aufnahme. Darauf spielte Frau Clara Schumann, mit Jubel begrüsst, das Konzert ihres Gatten, op. 54, in denkbar höchster Vollendung. Bach's Pfingstkantate: „O ewiges Feuer, o Feuer der Liebe" bildete den Schluss dieses Konzertes. Das dritte, das sogenannte Künstlerkonzert, brachte ausser Brahm's Schicksalslied Solovorträge der obengenannten Künstler und Künstlerinnen. Ganz besonderen Beifall hatte sich das von Frl. Assmann sehr schön gesungene Lied von Hiller: „Das Ständchen" zu erfreuen und selbstverständlich Joachim's Vortrag des Beethoven'schen Violinkonzertes.

Als unbegreifliche Taktlosigkeit muss es aber bezeichnet werden, dass Frau Sembrich dieses vortrefflich zusammengestellte Programm, auf dem die edelsten Kunstblüthen prangten, durch den Vortrag der Traviata-Arie von Verdi „zu verunzieren" wagte. E.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Von Emil Breslaur's Notenschreibschule wurden in einem Jahre über 20,000 Exemplare abgesetzt, und erscheint demnächst die zweite, verbesserte Auflage. Das dritte Heft, welches das Werk zum Abschluss bringen soll nebst einer Anleitung zur Benutzung der Schreibschule werden vom Verfasser und der Verlagshandlung Breitkopf & Härtel vorbereitet.

— Fräulein Susanne Bachstein, eine sehr strebsame, musikalische, treue und gewissenhafte Musik-Lehrerin in Eilenburg, leitet einen Gesangverein, dessen Mitglieder grösstentheils zu ihren Schülerinnen gehören. Sie gab vor kurzem ein Konzert, in welchem u. a. Abt's Aschenbrödel für Soli und Frauenchor, Lieder für Frauenchor von B. Rammann und Salvum fac regem von Cebrian zu wohlgelungener Aufführung kamen. Solche gesangeskundige, chordirigirende Klavier-Lehrerinnen verdienen deshalb ganz besondere Ermuthigung, weil durch ihre Bestrebungen der meist einseitige Klavier-Unterricht in kleinen Städten zu einem wahrhaft musikalischen erhoben werden kann.

— Das dritte Heft der „Illustrirten Musikgeschichte" von Emil Naumann (Stuttgart, Spemann) ist soeben ausgegeben worden.

— In Wiener Musikerkreisen findet eine neue Erfindung des Wiener Geigenmachers Herrn Zach vielfache Beachtung. Es sind seine patentirten, in „Hülsen laufende Wirbel", welche das Stimmen der Geigen wesentlich erleichtern, die Wirbel feststehend erhalten und zugleich eine neue geschmackvolle Zierde bilden. Dem Vernehmen nach hat das dortige Konservatorium diese praktische Neuerung adoptirt.

— Von dem herrlichen Liedercyklus „Dolorosa" des jüngst verstorbenen Komponisten Jensen hat die Verlagshandlung von Forberg in Leipzig soeben eine neue Ausgabe veranstaltet, so dass das Werk jetzt für hohe und tiefe Stimme zu haben ist.

— Unter den Fabrikanten, welche in Sidney Flügel und Pianinos ausgestellt haben, figurirte E. Kaps, Dresden, „hors de concours", was dieser Firma bedauernd mit dem Vermerk des Kommissars mitgetheilt ward, dass Hr. Kaps jedenfalls in Melbourne mit ausstellen möge, und alsdann nicht hors de concours, damit die sächsische Industrie statt wie in Sidney zweifach, womöglich dreifach mit dem ersten Flügelpreis bedacht werden könne. Ausser Chickering (Boston), Erard (Paris), Steinway (London) wurden mit diesem Preise beehrt Bechstein (Berlin), Blüthner (Leipzig) und Rönisch (Dresden), also drei deutsche Firmen. Mit dem zweiten Flügelpreis ward Ascherberg (Dresden), mit dem dritten Schiedmayer (Stuttgart) bedacht. In Pianinos erhielten Preise Bechstein (Berlin), Blüthner (Leipzig), Rosenkranz, Rönisch, Ascherberg (Dresden), Hölling und Spangenberg (Zeitz). Von etwa 40 Auszeichnungen entfallen über die Hälfte auf deutsche Aussteller, 7 auf Sachsen — gewiss ein sehr hoher Prozentsatz.

Dresdner Nachrichten.

— Auf der letzten Pariser Weltausstellung befand sich ein Harmonium, von den Erfindern Abbés Boyer und Marty, „Meloplanticlave-harmonique" ge-

nannt, welches so eingerichtet ist, dass die begleitenden Harmonien von selbst mittönen, wenn nur die Melodie gespielt wird.

— Von dem vor kurzem bei Breitkopf & Härtel erschienenen Werke des Bonner Schriftstellers Joseph Schrattenholz. Robert Schumann als Schriftsteller, ist soeben die zweite Auflage ausgegeben worden.

Paris. Der grosse Staatspreis von 10,000 Francs für die beste grosse Chorkomposition in sinfonischem Styl, der alljährlich in Paris vertheilt wird, ist diesmal Alphonse Duvernoy für ein Werk, „Der Sturm“ betitelt, zugefallen.

Rom. Der römische Musik-Verein (La Società Musicale Romana) hat in seinem Versammlungslokal, dem grossen Saale des Palastes Doria Pamfili, eine Marmorbüste des „Fürsten der Musik“, Pierluigi da Palestrina, errichtet und zur Feier der Enthüllung derselben eine grossartige musikalische Aufführung veranstaltet, die in dreimaliger Wiederholung am 17., 21. und 24. Mai stattfand. Ausser einigen zu dieser Feier komponirten Werken neuerer Komponisten, die wenig Anklang fanden, wurden des grossen Todten Sanctus aus der Messe Papae Marcelli, Tota pulchra, Veni Domine und eine Lamentatio ausgeführt.

Wien. Eine neue Oper Der Ritterschlag, von Hermann Riedel, wurde hier zum ersten Mal aufgeführt und errang sich durch die leichte, ansprechende Musik einen Achtungserfolg.

Bücher und Musikalien.

Hermann Genss Op. 1, Zwei Lieder aus: „Der Rattenfänger von Hameln“, für 1. Singst. mit Begl. d. Pfte. (Leipzig, Forberg.)

Klares Empfinden, Gewandtheit in der Handhabung des Technischen und Verschmähen gewöhnlicher Effekte und banaler Phrasen, das sind die guten Seiten, die an diesem Op. 1 zu Tage treten. Im Verlaufe wird der Komponist gewiss noch lernen, die Lieder besser zusammen zu halten und nicht durch so häufige Kadenzen zu zerpflücken, die Deklamation mehr zu beachten und den sinngemässen Zusammenhang der Worte nicht zu zerreissen und seine Kompositionen b e d e u t e n d e r und i n t e r e s s a n t e r, nicht blos nicht t r i v i a l zu gestalten.

Eduard Hille Op. 34, Nr. 3, „Du bist die Sonne“, für 1. Singst. mit Pfte.-Begl.

— — **Op. 41, 3 Hefte. Ada, (Zweite Folge). Sieben Gesänge** v. Em. Geibel.

— — **Op. 42. Drei Gesänge** für eine Altstimme mit Pfte.-Begl.

(Sämmtlich bei Adolph Nagel in Hannover.)

Eduard Hille hat in seiner Schreibweise einen bestimmten Standpunkt für die Behandlung des Liedes sich erarbeitet. Mit ruhigem Flusse ergiesst sich seine Musik in klaren Formen und gewählten Mitteln. Er vermeidet alles Gewaltsame und hascht nicht nach billigen Effekten, ohne dass er die Wirkung seiner Kompositionen ausser Auge liesse. Auch seine Begleitungen sind zum grossen Theile gut gearbeitet und nehmen Theil an der Entwickelung des Ganzen. Es ist in seinen 3 hier vorliegenden Werken eine Steigerung wahrzunehmen, Nr. 2 und 3 aus Op. 42 gefallen mir am besten, von Op. 41 liegt mir nur das erste Heft vor, von dem Nr. 1 und 2 werthvoller als Nr. 3 sind. In Op. 34 Nr 3 herrscht eine ruhige, schöne Stimmung, doch ist in demselben der Neigung des grossen Publikums etwas zuviel Rechnung getragen. Die Lieder sind nicht schwer und lohnen wohl die ihnen zugewendete Zeit.

Fritz Fincke, Ein Mähr von zweien Prinzessinnen, f. 1 Singst. m. Pfte.-Begl.

(Leipzig, Forberg.)

In dieser Dichtung sowohl als Komposition (beides von Fr Fincke) ist ein balladenartiger, volksthümlicher Ton angeschlagen, der Zeugniss von guter Begabung ablegt. Im Uebrigen dürfte das Lied für grössere Verbreitung durch seine lokale Bedeutung nicht besonders geeignet sein, es ist speciell zur Vermählungs- oder Einzugsfeier des Erbgrossherzogs von Mecklenburg-Schwerin mit der Grossfürstin von Russland geschrieben.

Suite f. Pfte. zu 4 Händen v. **F e r d i n a n d H u m m e l** Op. 15. (Berlin, Carl Paez.)

Das Werk besteht aus fünf Sätzen: Allemande, Courante, Sarabande, Air und Gigue. Es ist geschickt gearbeitet, wenn auch nicht gerade besonders fein, und die Themen der einzelnen Sätze sind dem Charakter derselben ziemlich angepasst, die Gigue ausgenommen, die ebensogut als Finale eines grösseren Werkes gelten könnte. Der Komponist lehnt in diesem Satze hauptsächlich an Mendelssohn an und hat vor allem das 2. Thema in der Melodiebildung wie in der Harmonisirung eine ausserordentliche Aehnlichkeit mit Gebilden dieses Komponisten. Auch im ersten Satze tritt schon manche Phrase auf, die eine gleiche, geistige Verwandtschaft zeigt. Guten Eindruck machen die Courante und das kleine Air, die an alte Vorbilder erinnern. Im ganzen ist das Werk ein höchst achtenswerthes und wird von Liebhabern vierhändiger Klaviermusik gern gespielt werden, um so mehr, als seine Ausführung nicht allzugrosse Kräfte fordert. Einen störenden Eindruck macht der Wald von Ausdruckszeichen fz. ... / , mit dem vornehmlich der erste Satz fast überwuchert ist Ob das Werk dazu helfen wird, die seit ungefähr 15 Jahren mit Wiederbelebungsversuchen behandelte alte Form neu gekräftigt in unser Musikleben einzuführen, wage ich nicht zu entscheiden.

Impromptu in **Es-dur** f. P. z. 4 **H ä n d e n** von **E d w i n S c h u l t z** Op. 95. (Berlin, Carl Simon.)

Ein zierliches, nicht schweres Klavierstück mit lebendigem Rhythmus, gutem Satz und hübschem melodischem Mittelsatz. Der Komponist ist nicht geneigt, sich in Grübeleien und Künsteleien zu verlieren er giebt ungezwungen und frisch seinen Gedanken

Ausdruck und versteht es, die allzu ausgetretenen Wege zu vermeiden.

Festmarsch (B dur) f. P. z. 4 Händen von Niels W. Gade. (Berlin, Carl Simon.)

Ueberall zeigt sich darin die gewandte Hand des geschätzten Komponisten, die es versteht, auch Gedanken von untergeordneter Bedeutung in ein ansprechendes und Eindruck machendes Gewand zu kleiden. Am meisten gefällt mir das Trio in Es-dur. Offenbar gehört der Festmarsch nicht zu den epochemachenden Werken Gade's und es würde nicht Verwunderung entstehen, wenn ein Name von unbedeutendem Klange an seiner Stelle stände.

Polka par Charles Mayer. Ausgabe zu 4 Händen. (Dresden, Adolph Brauer.)

Ein Salonstück ziemlich niedriger Gattung, bequem zu spielen. Die Ausgabe beweist, dass das Werk in seiner ersten Fassung (für 2 Hände) seine Liebhaber gefunden hat und so bin ich auch überzeugt, dass dieser neuen Ausgabe das gleiche Schicksal blühen wird, denn der musikalische Geschmack der grossen Menge pflegt sich nicht so schnell zu ändern wie die Damenmoden.

A. Naubert.

Adolf Bruné, Elementar-Klavierschule für die zarte Jugend. Op. 25. I. Heft: Erläuternder Text für die Lehrer. II. Heft Leseübungen für den Schüler. Temesvar bei F. J. Wettel.

Die ersten 60 Uebungen von S. 1 bis 17 enthalten nur Uebungen in der Fünf-Fingerlage, berücksichtigen aber, wie alle folgenden, die Selbstständigkeit jeder einzelnen Hand. Nach und nach wird das Tongebiet, der Takt und Rhythmus erweitert, aus dem bisher festgehaltenen C-dur tritt der Schüler in die nächsten Tonarten, später kommt der Bassschlüssel hinzu und so führt das Work stufenweise in echt pädagogischer Erkenntniss dessen, was noth thut, vom Leichten zum Schwereren. Der Verfasser hat ein brauchbares und empfehlenswerthes Werk geschaffen.

Der besonders gedruckte, erläuternde Text für den Lehrer enthält viel Beherzigenswerthes, nur die Tonleitern am Ende hätte ich fortgewünscht, dem Lehrer nützen sie nichts, der Schüler bekommt dieses Heft nicht in die Hände und soll auch Tonleitern nie von Noten spielen, denn dadurch wird er leicht zu gedankenlosem, mechanischem Thun verleitet.

Emil Breslaur.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Zu 4 Händen

N. W. Gade: Aquarellen op. 19, Heft I. Leipzig, Kistner. Bequemer zu spielen als Mendelssohns Gondellieder.

Nicolai v. Wilm: Ein Frühlingsstrauss. No. 1. Schneeglöckchen. 4. Veilchen. 6. Mit dem Strausse. Leipzig, Leuckart.

Leichter als Mozart's D-dur-Sonate zu 4 Händen.

Winke und Rathschläge.

In der letzten Sitzung des „Medicinisch-pädagogischen Vereins“ verlas Herr Dr. Brüllow in der Fortsetzung seines Referats über Strafen in Schule und Haus folgende Thesis: „Das schneidig Harte oder das Schimpfwort, sowie die Ironie bei grösseren Kindern sind nicht geeignet, einen Weg zum Herzen des Zöglings zu finden und Besserung zu erzielen, solche Mittel verletzen nur.“ Mehrere Vereinsmitglieder geben zu, dass das Schimpfwort in vielen Familien Anwendung finde, ja auch wohl hier und da von manchem Lehrer gebraucht werde, dessenungeachtet brauche das Schimpfwort wegen seiner selbstverständlichen Unzulässigkeit in der Thesis nicht erwähnt zu werden. Hr. Geheimerath Oestreich meint, dass ein Lehrer, welcher schimpfe, am unrechten Platze sei, an dem er nicht mehr geduldet werden dürfe. Herr Direktor Kübler konstatirt, dass ein Erzieher vieler verschiedenartiger Kinder ohne Schelten nicht denkbar sei, dieses dürfe aber nicht beschimpfend sein. Ein Schimpfen dürfe unter keinen Umständen vorkommen. Herr Schulvorsteher Dierbach hält bei der Erziehung in Schulen ein hartes schneidiges Wort in manchen äussersten Fällen für unentbehrlich, die Ironie sei vollständig zu vermeiden. Die Gesellschaft nahm hierauf die Thesis in nachfolgender Fassung an: Thesis 11. Das harte schneidige Wort ist möglichst zu vermeiden. Das Schelten darf nicht in Schimpfen ausarten. Spott und Ironie sind ganz unzulässig.“

Die geehrten Herren erlauben mir, gegen den letzten Passus, dass Spott und Ironie bei der Schulzucht ganz unzulässig seien, Einwand zu erheben. Die Erfahrung hat mich gelehrt, dass auch Ironie, besonders bei erwachsenen Schülern als Mittel gegen Nachlässigkeit, Unfleiss u. s. w. sehr wirksam erweist. Bei jüngeren Schülern dürfte dieselbe schon aus dem Grunde nicht zur Anwendung kommen, weil sie von ihnen gar nicht verstanden wird.

„Doch ist von Thoren (auch von Kindern) der Geist des Spottes schwer zu fassen.“

Sarkasmus allerdings ist aus der Schule zu verbannen, denn er äussert sich in bitterer Weise und mit der Absicht zu verletzen, die einschneidenden Bemerkungen des Sarkastischen treiben den Hohn (nach der Ableitung Sarkasmus = Zerfleischung) gleichsam ins Fleisch. Ironie hingegen, die Form der Rede, welche das Gegentheil von dem meint, was sie wirklich ausspricht, z. B. tadelt indem sie scheinbar

lobt, hat fast immer einen Anflug von Humor, der selbst den Anschein einer beabsichtigten Verletzung fern hält

„Das ist's ja eben, Ironie
ist mit Humor wohl zu vertragen,
Fehlt der, so fehlt die Sympathie."
(Julius Wolf.)

Ich hatte an der „Neuen Akademie der Tonkunst" eine Theorie-Klasse, die von einer grossen Anzahl Schülerinnen, oft 60—80, besucht wurde. Eine der jungen Damen kam mehrere Male hintereinander ohne Entschuldigung gewöhnlich eine halbe Stunde zu spät. Zuerst schwieg ich und glaubte, die durch dies Zuspätkommen verursachte Störung, welche von feinfühligen Menschen, sind solche Veranlassung dazu, immer peinlich empfunden wird, würde sie zur Einsicht bringen. Die gehoffte Wirkung blieb aber aus. In der nächsten Stunde dieselbe Verspätung, dieselbe Störung. Ich ersuchte die Schülerinnen der Klasse, sich von dem Fräulein den durch ihr Zuspätkommen verursachten Zeitverlust entschädigen zu lassen. Auch das half nicht. Als nun dieselbe Schülerin zum dritten Mal grade eine halbe Stunde später eintrat, dankte ich ihr für die freundliche Absicht, uns eine Erholungspause bereiten zu wollen und machte ihr gleichzeitig den Vorschlag, den Herrn Direktor zu ersuchen, ihr die Hälfte des Schulgeldes zu erlassen, da sie ja nur die Hälfte der Unterrichtszeit in Anspruch nehme. Sie erröthete bei dem strafenden Gelächter der Klasse und kam nie wieder zu spät. Emil Breslaur

Anregung und Unterhaltung.

Das Selbstbewusstsein der Freiheit in der Kunst offenbart sich ganz besonders durch die Behandlung, durch die Form, in keinem Fall durch den Stoff, und wir können im Gegentheil behaupten, dass die Künstler, welche die Freiheit selbst und die Befreiung zu ihrem Stoffe gewählt, gewöhnlich von beschränktem, gefesseltem Geiste, wirklich Unfreie sind.

Heine.

* * *

Kritisches Urtheil beruht auf regem, ausgebildetem Schönheitssinn. Graf Baudissin.

* * *

Didicisse fideliter artes
Emollit mores, nec sinit esse feros.
(Vor der echten Kunst muss Rohheit und Gemeinheit weichen.)

* * *

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 18.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 13. Berlin, 1. Juli 1880. III. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Kritisches und Polemisches über musikalische Verzierungen.

Von **Heinrich Germer.**

Die Lehre von den musikalischen Ornamenten befasst sich mit Historisch-Gewordenem, also mit etwas Fertigem und Feststehendem. Dies muss als Grundsatz festgehalten werden, wenn die Materie der Verzierungen zur Discussion gelangt. Es kann demnach dem subjectiven Ermessen des Einzelnen durchaus nicht überlassen werden, statt der traditionellen Lehrmeinungen die eigenen zu substituiren. Doch glaube man nicht, dass dadurch nun dem Ausführenden all' und jede Auffassungsfreiheit benommen würde und dafür der historischen Schablone mit ihrem geisttödtenden Einerlei die Alleinherrschaft überwiesen werden solle. Dass dies nicht Platz greift, dafür sorgt schon die Kunst selber! Sind doch ihre Bildungsformen auch in dieser Hinsicht nicht schablonenhaft, und haben doch die verschiedenen Meister selbst ein jeder wieder seine Eigenart, sie anzuwenden, so dass schon hierdurch eine grosse Mannigfaltigkeit in den Verzierungsformen sich herausgebildet hat.

Wie man jedem unserer klassischen Meister seinen eigenen musikalischen Styl nachrühmt, so darf man auch getrost annehmen, dass jeder von ihnen die Verzierungen in einer besonderen Art zur Ausschmückung seiner melodischen Bildungen anwendet, und dass gerade dieses ein hervorragendes Merkmal seiner Styleigenthümlichkeiten bildet. Denn S. Bach verziert anders, als Mozart — und Beethoven anders, als Chopin. Auf diese ornamentalen Styleigenthümlichkeiten hat man aber sein Augenmerk mit zu richten, wenn es sich darum handelt, ein Kunstwerk in seiner Totalität zu erfassen und es im Sinne seines Schöpfers wiederzugeben. Da nun aber den schriftlichen Aufzeichnungen dieser Kunstwerke keinesfalls eine untadelige, zweifel- und widerspruchlose Darstellung innewohnt, dieselbe im Gegentheil nur sehr oft skizzenhaft den wirklichen Inhalt andeutet, auch entstellende Druckfehler, gedankenlose Revisionsirrthümer und verballhornende Zusätze interpretationslustiger Herausgeber oft in Menge mit unterlaufen, so bietet sich da für den Ausführenden recht oft Gelegenheit, sein kritisches Geschick nach den verschiedensten Richtungen hin zu bethätigen. Wohl ihm, wenn er das dazu nöthige Zeug besitzt!

Denn nicht bloss Geschmack, wie man gewöhnlich anzunehmen pflegt — gehört dazu, sondern vor allen Dingen eine genaue Kenntniss der Bildungsmaximen, die in dem oder jenem Falle dieser oder der Meister anzuwenden pflegt.

Analoge Fälle müssen die sicher leitende Handhabe sein, um aus dem Labyrinth des subjektiven Wähnens und Meinens d. h. aus den unsicher umhertappenden Versuchen herauszukommen und um im gegebenen Falle sagen zu können. „So muss es sein!"

Aber wohl gemerkt: Beethoven ist nur

nach Beethoven'schen und Chopin nur nach Chopin'schen Bildungsmaximen in zweifelhaften Fällen zu reconstruiren!

Es soll versucht werden, in Nachfolgendem einige streitige Fälle aus der Musikliteratur nach dieser Methode zu erläutern und richtig zu stellen und dabei zugleich die Gründe aufzudecken, welche zu der Annahme des kritischen Endresultates mit innerer Nothwendigkeit hinführen mussten.

Solchen streitigen Fällen können verschiedene Ursachen zu Grunde liegen. Da ist z. B. von gewisser Seite die Ansicht mit Nachdruck verfochten worden, dass sich in den sogenannten „Romantikern" mancherlei Verzierungen finden sollten, deren Ausführung nicht in den Zeitwerth der nachfolgenden Hauptnote zu fallen habe, sondern dieser Note vorausgehen müsse. Wer sind diese Romantiker?

Wahrscheinlich ist C. M. v. Weber, R. Schumann und vielleicht auch F. Chopin gemeint.

Prüfen wir deshalb einige markante Beispiele von ihnen, deren Schreibweise sie verdächtigt, in diese interessante Kategorie zu gehören.

I. In Weber's Asdur-Sonate Opus 39 findet sich auf der 3. Seite vom Minuetto capricioso folgende Stelle:

(Cotta's Ausgabe.)

Ein Buchstabengläubiger hat hier unbedingt das Recht, die beiden kleinen Nachschlagsnoten im ersten Takte zu Gehör zu bringen. Anders stellt sich die Sache für den, der den Triller mit Schleiferanfang kennt. Dieser Schleifer, der von Mozart so:



von Beethoven so:



von Chopin so:

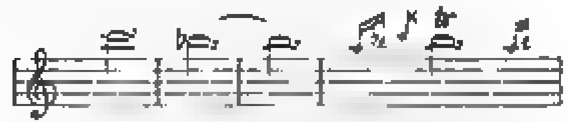


*)

angedeutet zu werden pflegt, ist nicht als etwas Apartes d. h. nicht zum Triller Gehöriges aufzufassen, — zu welcher Ansicht Weber's Notirung verleiten könnte, — sondern er ist der Trilleranfang selber und gehört deshalb in den Trillertakt; folglich ist Weber's Schreibweise durchaus falsch und verwerflich!

Es sei hierbei gleich darauf aufmerksam gemacht, dass auch Chopin's Notation Viele verleitet, die beiden ersten Noten des Schleifers als Nachschlag der vorangehenden Note zu behandeln, besonders wenn sie auf der 2. Takthälfte stehen, — hat doch der Pariser Konservatoriums - Professor Mr. Marmontel dieselben überall in der französischen Chopinausgabe so interpretirt —: aber solche Ausführung ist grundfalsch, weil sie ja das Wesen des Schleifertrillers vernichtet, welches eben darin besteht, dass bei Beginn an die Stelle der Hauptnote die untere Hülfsnote tritt.
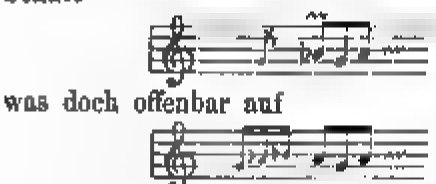
Es dürfte interessiren, bei dieser Gelegenheit zu untersuchen, wann denn ein solcher Triller mit Schleiferanfang gesetzt zu werden pflegt. Das Weber'sche Beispiel eignet sich vortrefflich dazu, es anschaulich zu machen! Es lautet richtig notirt so:



Um das „b" im letzten Takt mit dem Triller zu verzieren, gab es 3 Möglichkeiten: der Triller konnte mit der Hülfsnote von oben also „c", oder mit der Hauptnote „b" oder mit der unteren Hülfsnote „a" beginnen. Weber wählte das Letztere! Warum?

Weil „c" sowohl wie „b" in den vorangehenden Takten schon melodisch verbraucht waren, mithin nur der Schleiferanfang „a" einen neuen Melodieschritt mit sich brachte.

Wie wenig übrigens Weber über die Schreibweise dieses Schleifers mit sich im Klaren war, zeigt folgende Notirung desselben im 18. Takte des ersten Satzes derselben Sonate:



was doch offenbar auf

herauskommt.

II. Nehmen wir R. Schumann's Phantasiestücke, Opus 12, zur Hand, da findet sich im „Aufschwung" folgende ungewöhnliche Nachschlags-Notation:

deren Ausführung so zu lauten hat:

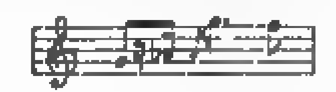


Wenn, wie hier, der Nachschlag vor dem Taktstriche steht, so ist die Schreibweise

*) Wenn das B, über welchem der Triller steht, einen Accent hat, würde ich den Triller unbedingt mit diesem scharf zu accentuirenden B anfangen lassen, nicht etwa a b c b c b etc. E. S.

ziemlich unverfänglich; tritt sie aber in der Mitte des Taktes auf, wie mehrfach im „Warum?" desselben Werkes, so verbürgt sie keineswegs eine richtige Ausführung; zumal wenn der Stecher, wie hier mehrfach geschehen, das Nachschlagsachtel ohne Querstrich durch das Fähnchen dargestellt hat. Da ist die, in bestimmten Notenwerthen auftretende Schreibweise der Nachschläge bei unsern Klassikern entschieden vorzuziehen, und die Neuausgaben, die ja in einigen Jahren in Sicht kommen werden, könnten sich ein Verdienst erwerben, wenn sie dergleichen in kalkulatorischer Richtigkeit darstellten.

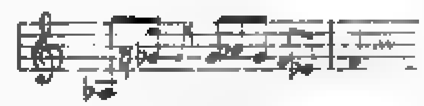
Auch bei Chopin findet man bisweilen diese ungenaue Notirung der Nachschläge, und da leider der Bogen dabei fehlt, der sie an die vorhergehende Note verweist, so werden sie irrthümlich für Vorschläge gehalten. So schreibt er im Trio der Mazurka, Opus 17, Nr. 1:



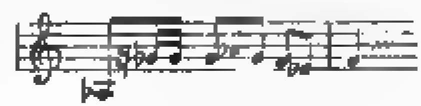
was auszuführen ist:



und im 2. Triosatze der Bmoll-Mazurka Op. 24, Nr. 4:



was so zu lauten hat:



In Bezug auf diesen romantischen Zauber sind also die Anhänger der Antecipations-Theorie im Recht, und es ist nur schade für ihre Sache, dass diesen Beispielen keine rückwirkende Beweiskraft für die Klassiker innewohnt!

(Schluss folgt.)

Die Entwicklung der Musik unter dem Einflusse des Christenthums.

Von **Anna Morsch.**

(Fortsetzung.)

Bei diesem Gebrauche der Vereinigung vieler Stimmen wurde es bald nöthig, ordentliche Vorsänger anzustellen und für die Ausbildung solcher Sorge zu tragen. Die Zeit dieser Einrichtung ist nicht genau zu bestimmen, wir haben schon in den ältesten Kirchenlehrern darüber gelesen, und ebenfalls giebt das Gesetzbuch des Kaisers Justinian davon Kunde. Im Laufe der Jahrhunderte hatte der Ritus der Kirche bestimmte Formen angenommen, die Gedächtnissfeier der Hauptmomente der heiligen Geschichte bildete allmählig das Kirchenjahr mit seinen wiederkehrenden Festen und Ceremonien aus. Unter der Regierung Konstantins des Grossen wurde das Christenthum zur Staatsreligion erhoben, und mit diesem Akte begann es, seine Siegeslaufbahn über die ganze gebildete Welt. Aus dem Dunkel der Katakomben stieg die christliche Lehre empor, die Kirchen öffneten sich und die religiösen Ceremonien wurden zu öffentlichen Akten. Prächtige Basiliken wurden errichtet, über dem heiligen Grabe von Jerusalem erhob sich ein grossartiger Bau, und die bildenden Künste, die schon die Wände der düsteren Katakomben zu schmücken verstanden, reichten ihre Hilfe zur Ausschmückung der hohen Kuppelräume. Die Musik nahm an dem regen Aufschwunge den lebhaftesten Antheil, bei der reichen und künstlerischen Ausstattung des Gottesdienstes konnte der einfache, kunstlose Naturgesang nicht länger genügen. Es musste bei den Gesängen ein bestimmter Ritus innegehalten werden, ebenso mussten Sänger herangebildet werden, welche genau dem Verlaufe der Ceremonien zu folgen verstanden; wir treffen bei dem Konzil von Laodicea im Jahre 367 schon auf eine Verordnung, dass in den Kirchen kein Andrer zu singen habe, als die dazu verordneten Sänger von ihrer Tribüne. Papst Silvester, im Anfang des 4ten Jahrhunderts, hatte zur Ausbildung dieser Sänger die erste Singeschule in Rom errichtet. Papst Hilarius folgte ihm im Laufe desselben Jahrhunderts mit der Gründung einer zweiten; die Vorsteher dieser Schulen waren angesehene Persönlichkeiten, und der Unterricht begann schon im zarten Knabenalter. Da man zum Unterricht einer feststehenden Grundlage bedurfte, und die antiken Traditionen noch in lebhafter Erinnerung waren, die ganze griechische Lehre indessen viel zu komplizirt war, so griff man wohl das heraus, was auch mässig begabten Köpfen verständlich und gewöhnlichen Stimmen bequem auszuführen war. Es ist wohl anzunehmen, dass sich in diesen Singschulen die vier Tonreihen feststellten, welche unter dem Namen der authentischen bis in das 17. Jahrhundert bekannt geblieben sind. Die spätere Geschichtsschreibung bezeichnet den heiligen Ambrosius (gest. 398) als denjenigen, welcher diese Auswahl getroffen, wie man überhaupt die feste Regelung des frühen Kirchengesanges auf ihn zurückführt. Die Legende erzählt, Ambrosius, der ein eifriger Vertheidiger der christlichen Lehre gegen die Sekte der Arianer war, wurde von der Kaiserin Justina heftig verfolgt, weil er eine der Kirchen nicht an die Arianer herausgeben wollte. Er wachte mit seiner Gemeinde mehrere Nächte in dieser Kirche und damit sie in ihrem Glauben und ihrer Treue nicht wankend würden, liess Ambrosius nach morgenländischer Weise Loblieder und Psalmen singen. Dies soll sich im Jahre 374 zugetragen haben, wie Pater Augustinus, ein

früher der Sekte der Manichäer angehörender, von Ambrosius getaufter, glühender Verehrer des letzteren in seinen Konfessionen erzählt. Von dieser Zeit datirt die Einführung des ambrosianischen Gesanges, wie er allgemein später benannt wurde, in den abendländischen Kirchen. Andere Schriftsteller verlegen sie in das Jahr 386.

Von Paulinus wird Ambrosius auch die Einführung der Wechselgesänge (der sogenannten Antiphonen) zugeschrieben. Es war dies gleichfalls ein morgenländischer Gebrauch, der wahrscheinlich nur von Ambrosius auf die abendländische Kirche übertragen wurde.

Ambrosius war ein warmer Freund der Musik und des Gesanges, der mit heiligem Eifer bemüht war, die Ausbildung der Kunst zu fördern, und der Willkür in der Ausübung eine Schranke entgegen zu setzen. In seinen Schriften finden sich zahlreiche Beweise dafür, so lesen wir in seiner Auslegung des 119. Psalmes, die sich im ersten Bande seiner Werke befindet, im Vorbericht „So angenehm die ganze Sittenlehre ist, so ergötzt sie doch Ohren und Herzen am meisten durch anmuthige und süsse Gesänge.“ Und an einer andern Stelle schreibt er: „Was ist schöner, als ein Psalm? Er ist das Lob Gottes, und ein wohlklingendes Glaubensbekenntniss der Christen. Der Apostel befiehlt zwar, dass die Frauen in der Kirche schweigen sollen, aber die Psalmen singen sie sehr gut. Zum Psalmensingen ist jedes Alter, jedes Geschlecht geschickt. Was hat man nicht für Arbeit in der Kirche, um das Volk zum Schweigen zu bringen, wenn blos vorgelesen wird? Sobald aber der Psalm ertönt, wird sogleich alles still“ u. s. w. —

Ambrosius war berühmt als Hymnendichter, so dass noch lange nach seiner Zeit Hymnen, welche den seinen prosodisch nachgebildet waren, ambrosianische Hymnen genannt wurden. Man bezeichnete überhaupt mit dem Wort „ambrosianus“ die ganze Gattung solcher Dichtungen. So ist auch der berühmte ambrosianische Lobgesang, das Te deum laudamus, auch nur nach Ambrosius benannt und nicht wirklich von ihm komponirt, vielmehr ein, der orientalischen Kirche entnommener, vielleicht im 5. Jahrhundert in die lateinische Kirche eingeführter Gesang.

Ueber die eigentliche Beschaffenheit des von Ambrosius in die Mailänder Kirche eingeführten ambrosianischen Gesanges haben wir, trotzdem er lange die heiligen Ceremonien begleitete, doch nur eine schwache Vorstellung. Dokumente sind uns nirgends von ihm erhalten, und der später auftretende gregorianische Gesang verdrängte ihn allmählig. Die fortschreitende Entwicklung in den nachfolgenden Jahrhunderten verwischte auch seine letzten Spuren aus der Mailänder Kirche, die ihn, in treuer Pietät für seinen Stifter, noch am längsten pflegte. Die ältesten Schriftsteller berichten uns über den frühen Kirchengesang, dass er mehr der Rede wie dem Gesang sich nähere. Es ist schwer zu denken, dass der ambrosianische Kirchengesang, von dessen Süssigkeit Augustinus so gerührt war, und von dem noch Guido von Arezzo mit Begeisterung spricht, den eintönigen Kollekten und Responsorien geglichen habe, viel glaublicher ist es, dass er ein wirklich melodischer Gesang, der auf einer bestimmten Tonart basirte, gewesen sei. Guido v. Arezzo nennt die ambrosianischen Gesänge „wundersüss“ und bezeichnet sie als „metrisch“. Sie wurden gesungen, wie man Verse skandirt, und aus seinen weiteren Erklärungen lässt sich annehmen, dass die Gesänge aus zu symmetrischer Gliederung gestalteten Melodien bestanden hätten. Von der Metrik dieser Melodien können wir uns wohl eine Vorstellung machen, da noch Hymnen von Ambrosius vorhanden, und die Metrik jener Zeit gleichfalls bekannt ist. Man unterschied kurze und lange Silben, und die kurze hatte den halben Werth der langen. Schwerer ist es, uns den melodischen Gehalt der ambrosianischen Gesänge klar zu legen, wahrscheinlich hatten sie noch einen der antiken Melodie verwandten Zug, ohne mit ihr identisch zu sein. Jedenfalls aber waren sie noch wesentlich auf Metrik erbaut.

Die vier Tonreihen, die von nun an die Grundlage aller Musik bildeten und unter dem Namen der ambrosianischen oder authentischen bekannt geblieben sind, waren folgende.

D E F G A H c d

E F G A H c d e

F G A H c d e f

G A H c d e f g.

D—d	1. authentische Tonart,		authentus protus
E—e	2.	- -	authentus deuterus.
F—f	3.	- -	authentus tritus.
G—g	4.	- -	authentus tetrardus.

Wir erkennen in ihnen die phrygische, dorische, hypolydische und hypophrygische Tonart der Griechen wieder.

Klemens von Alexandrien hatte schon lange vorher sein Anathema gegen jede Chromatik geschleudert, und es scheint, als wäre durch Feststellen obiger Tonreihen die Herrschaft der strengsten Diatonik (die alte Enarmonik der Griechen war längst in Vergessenheit gerathen) ausgesprochen. Aber es gab eine Lücke in dem gesetzmässigem System, durch welche die schlaue Gauklerin Chromatik zu schlüpfen wusste, die dritte Tonreihe bot in ihrem ersten Tetrachorde keinen Halbtonschritt, sie bildete keine reine Quarte, die drei Ganztöne umfassen eine übermässige Quarte, und mit diesem so gefürchteten Intervallenschritt, dem Tritonus, oder dem diabolus in musica, wie ihn das Mittelalter nannte, wusste die Theorie so wenig anzufangen, dass sie ihn völlig verbot, oder wo er durchaus nicht zu umgehen war, gestattete, dass man das h in b verwandelte. (Es ist hier zu bemerken, dass unser heutiges h ursprünglich b hiess, und nur Irrthum und Bequemlichkeit der Schreibweise verwandelten es später inkonsequenter Weise in h.) Wenn auch erst viel spätere Theoretiker die Unterscheidung des b und ♮ (b rotundum und b quadrum) offen aussprechen und gesetzmässig anerkennen, so wird doch schon zu Ambrosius Zeiten der Unterschied in der praktischen Ausführung aus Rücksicht auf den Wohlklang gemacht sein, besonders da zu jener Zeit noch die antike Theorie des verbundenen und

getrennten Tetrachordes voll in Anwendung war, und diese dieselben Unterschiede beobachtete.

Durch Einführung der reinen Quarte im dritten Kirchenton war also die Herrschaft der strengen Diatonik schon damals gebrochen, und es scheint auch, als habe sich schon Ambrosius nicht gescheut, chromatisirende Halbtonschritte in gewissen Melismen anzuwenden. In Fetis Biographie über Ambrosius findet sich eine Bemerkung nebst Beispiel darüber, er will sogar die Hauptcharakteristik des ambrosianischen Gesanges in diesen chromatischen Melismen sehen und beruft sich dabei auf Stellen in den Gerbert. Script. und auf ein Werk des Mailänder Priesters Camillus Perego. Aber durch Einmischen chromatischer Intervalle bei Verzierungen wird ein diatonischer Gesang noch zu keinem chromatischen, und das strenge Verbot der Chromatik hat vielleicht die Musik, bis sie verstand mit einer diatonischen Grundlage zu operiren, davor bewahrt, dass sie sich nicht frühzeitig ins Zügellose verlor.

Sollten nun die also ausgewählten Tonreihen zu ihrer Geltung kommen, so war es nothwendig, dass bei ihrer Verwendung ihre charakteristischen Eigenschaften zum Ausdruck gelangten. Drei Hauptpunkte galt es hervorzuheben: Anfang, Mitte und Schluss, und bei den Tropen, das sind gewisse auf den Kirchentönen erbaute Grund- und Hauptmelodien, werden dieselben auch besonders beobachtet. Die Regel bestimmte, den Gesang vom Stammtone des jedesmaligen Kirchentones zu beginnen, nach der Mitte mit Benutzung der Zwischentöne ihn zu den wichtigsten Punkten, Terz oder Quinte, zu führen, und den Schluss in beruhigender Weise zum Stammtone zurückzuleiten. Eine ganz besondere Sorgfalt wurde auf die Schlussnote verwendet.

Hiermit und mit dem Zeugnisse späterer Theoretiker ist aber auch so ziemlich alles erschöpft, was uns von der Kenntniss des ambrosianischen Gesanges übrig geblieben ist, so lange Zeit er auch, besonders in den Mailänder und den norditalischen Kirchen, im Gebrauch gewesen ist. Kein einziges Dokument ist auf uns gekommen, die feierlichen Melodien, über deren tief ergreifende Wirkung die alten Schriftsteller nicht genug Rühmens machen können, sind verklungen, verweht im hastigen Zeitenstrome, und verdrängt durch den später allein herrschenden gregorianischen Gesang.

(Fortsetzung folgt.)

Gley's Bogenführer für Violinspieler.

Eben so wichtig wie beim Klavierspiel die richtige Hand-Haltung und der Anschlag, ist beim Violinspiel die richtige Bogenführung zur Erzeugung eines schönen Tones. Der Bogen muss bei richtiger Führung die Saiten rechtwinklig durchschneiden. Um den rechtwinkligen Strich, der allein einen reinen Ton erzeugt, zu erzielen, müssen sich die Sehnen des Handgelenkes lösen, weil die Hand eine aussergewöhnliche Seitenbewegung machen muss. Der Bogenführer nun dient dazu, sich diese in kürzester Zeit anzueignen, denn bei Anwendung desselben kann die Hand von der rechtwinkligen Bewegung zu den Saiten nicht abweichen, weil bei der geringsten Abweichung die Führungsstange des Bogenführers sich zwischen die gabelförmige Führung klemmt und den Spieler sofort aufmerksam macht, dass er von der richtigen Bahn abgewichen ist.

Anwendung.

Zur Benutzung wird der gabelförmige Holztheil des Aufsatzes, Fig. III, auf das Ende des Griffbrettes der Geige derart aufgestellt, dass der untere Theil der Schraube zwischen den Saiten d und a liegt, der

Fig. I.

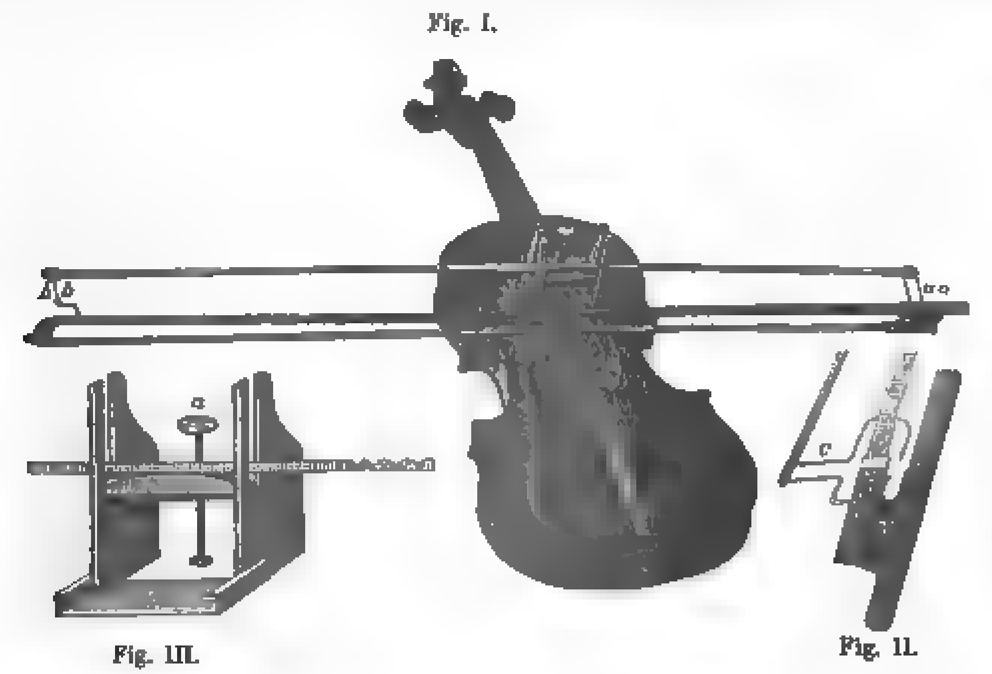


Fig. III. Fig. II.

Metallschieber b wird unter dem Griffbrett in die Seiteneinschnitte des Aufsatzes geschoben, und der ganze Aufsatz festgeschraubt. Der Bogen wird mit der runden Führungsstange verbunden, indem die Haare am Frosch in die breitere Klammer c, Fig. II eingeführt werden, alsdann wird Klammer c über den Frosch gezogen, dass sie zu liegen kommt wie in Fig I. bei aa und hierauf der obere Theil des Bogens durch die kleinere Klammer bb gesteckt. Die so am Bogen befestigte, leicht bewegliche Führungsstange wird zwischen die gabelförmige Führung gelegt und zwingt den im Uebrigen unbehinderten Bogen mit der Führungsstange parallel zu laufen

Bei Anwendung der Flachleiste schraube man den Aufsatz Fig. III so dicht als möglich nach dem Steg, während bei Anwendung der mit dem Bogen verbundenen Führungsstange, der Aufsatz so weit zurückgeschoben wird, dass die Haare des Bogens die richtige Stelle der Saiten streicht.

Die runde Führungsstange sowohl wie die Flachleiste bestreiche man ab und zu mit trockener Seife oder Talkum, um eine durch den Kolophoniumstaub entstehende Reibung zu verhüten.

Ich halte es für sehr zweckmässig, bei Beginn des Unterrichtes, zunächst mit der Flachleiste eine zeitlang stumme Streichübungen machen zu lassen, da der Schüler mit dieser Flachleiste ganz ungezwungen auf- und niederstreichen kann, so dass durch diese stets richtige Bewegung das Handgelenk sich ohne jeden Zweifel viel schneller lösen muss, als ohne Bogenführer. Nach der Uebung mit der Flachleiste, wende man wieder eine zeitlang die mit dem Bogen zu verbindende, runde Führungsstange an.

Gley.

Selten haben Erfindungen auf musik-pädagogischem Gebiete so allgemeines Interesse, so volle Anerkennung gefunden, als Gley's Taktuhr und sein Bogenführer für Violin- und Violoncellspieler. Die Taktuhr kennen meine Leser Indem ich ihnen nun auch die Zeichnung und Beschreibung des Bogenführers gebe, hebe ich als Beweis für die Vortrefflichkeit desselben die erfreuliche Thatsache hervor, dass Violinspieler, welche ich mit Hilfe des Bogenführers unterrichten liess, in ganz kurzer Zeit eine sichere und elegante Bogenführung erlangt haben. Zur allgemeinen Einführung des Bogenführers dürfte der Umstand viel beitragen, dass die drei zu demselben gehörigen Apparate so billig sind, dass die Anschaffung selbst Unbemittelten keine Schwierigkeit bereitet.

Emil Breslaur.

Musik-Aufführungen.

Das vierte schlesische Musikfest zu Görlitz am 13., 14. und 15. Juni.

Der Zuspruch zu dem 4. schlesischen Musikfeste war ein weit bedeutenderer als früher, schon zur Generalprobe für das „Verlorene Paradies" von Rubinstein war die Festhalle nahezu vollständig ausverkauft, und erst die Furcht vor dem ganz zum Schluss der Probe heranziehenden Gewitter konnte so Manchen veranlassen, der ungeheueren Hitze des Saales zu entfliehen. Welch' imposante Massen wirkten aber auch diesmal zusammen. Der Gesangchor besteht aus 349 Damen und 235 Herren; er ist nach Massgabe der aufzuführenden Werke in zwei Kolonnen zu beiden Seiten des Dirigenten aufgestellt, getrennt durch das gerade vor dem Dirigenten sitzende Orchester. Dieses besteht aus 52 Violinen, 20 Bratschen, 18 Celli, 14 Contrabässen, gegen welche Streichinstrumentalmassen, die nur vierfach vertretenen Holzblasinstrumente, sowie die vier- resp. gar nur dreifach besetzten Blechinstrumente gerade das richtige Verhältniss abgeben, um den Klang zu einem allseitig wohltönenden zu machen, auch Harfe ist natürlich vertreten und den Hintergrund des imposanten amphitheatralischen Aufbaues bildet die Orgel, ein Werk der Firma Schlag & Söhne in Schweidnitz. Der erste Festtag galt der Aufführung eines Jugendwerkes von Anton Rubinstein: „Das verlorene Paradies", geistliche Oper in drei Theilen, Text frei nach Milton. Es ist dies ein Werk, in welchem die Riesenkraft eines jugendlichen Titanen noch den Himmel zu stürmen sucht und Instrumentalmassen über Instrumentalmassen thürmt, das Dichterwort: In der Beschränkung zeigt sich der Meister! noch nicht kennend oder nicht beachtend. Rubinsteins Stärke liegt ja überhaupt vornehmlich im Orchester, und in diesem Werke hat er nicht nur die Massen, sondern auch die Schwierigkeiten derart gehäuft, dass dasselbe eigentlich nur gut zur Aufführung kommen kann, wenn ein Orchester von solcher Vollständigkeit und Güte zur Disposition steht, wie es bei Musikfesten der Fall zu sein pflegt und wie es auch hier gegenwärtig ist. Auch die Chöre sind zum Theil von imposanter Wirkung, so namentlich der Kampfchor zwischen den Himmlischen und Dämonischen im ersten Theil. Ueberall zeigt sich schon die geniale Kraft des späteren Rubinstein, aber noch ungezügelt, nicht geläutert durch das in langjähriger Erfahrung gewonnene Maass künstlerischer Beschränkung. Es hat hie und da einige Verwunderung erregt, dass man gerade dieses Oratorium (oder geistliche Oper) zur Aufführung gewählt hat; statt einer solchen Verwunderung werden aber gegentheils auch Viele den Veranstaltern der schlesischen Musikfeste gerade dafür dankbar sein, dass ein Werk gewählt worden ist, das man sonst zu hören, und gut zu hören kaum Gelegenheit haben dürfte. Ueberhaupt verdient es unbedingt Lob, dass man auf diesen schlesischen Festen in erster Reihe sich angelegen sein lässt, neueren Komponisten und selten zur Aufführung kommenden Werken die Hauptaufmerksamkeit zuzuwenden. Die Aufführung war eine ebenso vorzügliche, wie sie sorgsam vorbereitet war. Die Chöre klangen, soweit es in der herrschenden tropischen Hitze der Halle und bei den kolossalen Orchestermassen möglich war, vortrefflich, das Orchester löste seine Riesenaufgabe unter der eben so umsich-

tigen, wie energischen Direktion des Musikdirektors Ludwig Deppe meisterhaft. Die Hauptpartien des ersten Theiles, die des Satan, sang der Grossh. Kammersänger Herr Karl Hill aus Schwerin. Wer diesen Meistersänger jemals gehört, der weiss, dass es keines Wortes bedarf, um auf's neue sein Lob zu verkünden. Die Durchführung dieser Partie war um so wirkungsvoller, als sie eigentlich die einzige ist welche annähernd dramatisch charakterisirt ist, was bei den übrigen ohne Ausnahme fortfällt. Später hat Herr Hill nur noch die unbedeutenderen Sätze des Adam zu singen. Frau Wilt, k. k. österr. Kammersängerin, hatte die Sopransoli übernommen, Engel im ersten Theile und dann die Eva. Ihre kolossale Stimme drang selbstredend siegreich durch die gewaltigen Tonfluthen hindurch. Die ausgedehnteste Rolle unter den Solisten ist dem Tenor zugefallen. Herr Dr Gunz, königl. Kammersänger aus Hannover führte sie ganz durch, den Abdiel des ersten und dritten Theiles sowohl, wie die Stimme Gottes im zweiten, welche einzig und allein nur von nachklingenden Stimmen der Orgel begleitet wird, ein sehr wirkungsvoller Kontrast. Ausser diesen Dreien sind an Soli nur noch die drei Engel Raphael, Michael, Gabriel – hoher Sopran Fräulein Bente Wüerst (Berlin), Mezzosopran Frl. Aafke Kuypers (Amsterdam), Alt Frl. Helene Knapp (Breslau) — vertreten, die immer nur gemeinschaftlich singen und einzeln nicht hervortreten. Auch ihnen wurde im dritten Theile ein besonderes Bravo gespendet, das Werk selbst aber fand eine durchaus freundliche Aufnahme.

Der zweite Tag des Festes begann mit Scenen aus Mozart's Jugendoper „Idomeneus." Ausser der Ouverture waren diese Scenen aus allen drei Akten der Oper zusammengestellt, dass sie den wesentlichsten Inhalt des Werkes umfassten, das Fortgefallene war im Texte durch verbindende Erläuterungen, die dem biographischen Werke über den Meister von Otto Jahn entnommen, zum Verständniss gebracht. Selbstverständlich hatte man bei dieser Wahl den Schwerpunkt vornehmlich in die Chöre verlegt, die unter dem so weit einfacheren Orchester glänzend und wirkungsvoll gesungen wurden. Indessen mussten naturgemäss ja auch die Solisten mehr in den Vordergrund treten, als es am ersten Tage der Fall sein konnte. Und da zeigte sich denn auch sofort der Unterschied zwischen dem für die Bühnenkomposition geborenen Mozart und Anton Rubinstein. Zwar ist der Idomeneus ja auch das erste grössere Werk des jungen Mozarts, es ist jetzt gerade einhundert Jahre alt und es ist Vieles darin veraltet und der Zeit verfallen. Aber Vieles darin ist auch von ewiger Schönheit, und der Gedanke, dies herauszuschälen und konzertmässig zur Aufführung zu bringen, ist nur zu loben, der Gedanke hat sich hier vortrefflich bewährt. Die Personen der Oper waren vertreten durch Herrn Dr Gunz — Idomeneus, König von Kreta, Frl. Kuypers — Idamantes, dessen Sohn, Frl. Wüerst — Ilia, Tochter des Priamos, Frau Wilt — Elektra, Tochter Agamemnons, Herrn Hill Arbaces und Oberpriester, welche durch Recitation die Verbindung zwischen den verschiedenen Chören herzustellen hatten. Nur dreien von ihnen war eine kleine Arie zugetheilt, und zwar aus dem dritten Akte. Frl Wüerst hatte die Arie, „Frühlingslüfte, leis' und linde", aus der ersten Scene, Frau Wilt die Verzweiflungsarie „Orestes und Ajax, ich fühl' eure Qualen", und Herr Dr. Gunz die Abdankungsarie aus dem Schluss der Oper zu singen. Wie Fr Wilt das kleine aber mächtige Tonstück zur Geltung brachte, braucht hier nicht besonders betont zu werden, so wenig wie die künstlerische Wirkung, die Hr. Dr. Gunz, dieser echte lyrische Tenor, mit seiner Arie erzielte; beide sind routinirte Bühnensänger und kennen die Art, wie dergleichen gesungen werden muss, aus langer Erfahrung. Der Eindruck des Ganzen war ein so vortrefflicher, dass voraussichtlich Mozart's Idomeneus sich in dieser Form das Bürgerrecht in unseren Konzertsälen, namentlich bei grossen Aufführungen, erwerben wird. Die zweite Nummer des Festkonzertes war Beethoven's A-dur-Sinfonie, die siebente in der Reihe der sinfonischen Werke des Altmeisters der Instrumentalmusik. Ja freilich, wenn man die gewaltige Tonsprache dieses von Lebenskraft und Lebenslust strotzenden Werkes in einer so vollendeten Darstellung hört, dann begreift man erst voll und ganz das riesenhafte Genie dieses Beethoven, gegen den alle anderen Sinfoniker, bis auf den heutigen Tag, wie Zwerge erscheinen. Man muss es nur hören, von einem Orchester, in welchem Professoren, Kapellmeister, Konzertmeister, Kammermusiker, Pult an Pult sitzen und der guten Sache zur Liebe sich willig dem Dirigentenstabe eines anderen Kollegen unterordnen, von einem Orchester, in welchem jeder Einzelne gerade die Sinfonie zu seinen Lieblingen zählt — um zu verstehen, wie wunderbar jede Einzelheit herauskam und einen wie mächtigen, tiefen Eindruck das Ganze hinterliess. Es giebt nur einen Beethoven, und es wird schwerlich je wieder Einer kommen, der mit gleichen Mitteln und in dieser Form auch nur annähernd ähnlich Grossartiges auszusprechen vermag. Den dritten und Schlusstheil des Konzertes bildete „Die erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn, wohl unleugbar eines der frischesten und gelungensten Werke, die wir dem liebenswürdigen Genius dieses Meisters verdanken. Der Schwerpunkt liegt auch hier im Orchester und in den Chören, und die glänzende Instrumentation, die hinreissende Verve der Chöre kamen zum vortrefflichen Ausdruck. Die Soli, welche eigentlich nur die Chöre verbinden und einleiten, sangen die Herren Dr Gunz und Hill und Frl. Aafke Kuypers, welch' letztere schon als Idamantes im Idomeneus durch das sonore, gut gebildete Organ den besten Eindruck gemacht hatte und hier noch durch den ungewöhnlichen Umfang der Stimme bedeutsam hervortrat. In wahrhaft glänzender Weise wurde dieses Werk durch- und zu Ende geführt, wie überhaupt dieser zweite Tag einen bei weitem grossartigeren Eindruck machte als der erste. Es hatte in der Nacht geregnet und regnete auch am Tage mit wenigen Unterbrechungen fortwährend, in Folge dessen ist die tropische Hitze des vergangenen Tages bis auf ein Minimum herabgedrückt und wurde die Luft in der Halle durchaus behaglich. Selbstverständlich hat dies auch auf den Klang ausserordentlich

günstig eingewirkt und waren die Frische und Lebendigkeit der Chöre stellenweis bewunderungswürdig. Auch der sichtbare Erfolg war ein bei weitem lebhafterer. Die Solisten des Idomeneo, die Damen Wilt, Kuypers, Wüerst, wie auch die Herren Hill und Dr. Gunz ernteten die wärmsten Auszeichnungen. Nach der Sinfonie aber und namentlich nach der glänzenden Durchführung der Walpurgisnacht musste der Mittelpunkt der Monstre-Aufführung, Herr Musikdirektor Ludwig Deppe, wiederholt erscheinen und den lautesten, wahrscheinlich aus dem Herzen Aller kommenden Dank des Publikums entgegennehmen. Und es ist dies wahrlich nur eine geringe Anerkennung der grossen Verdienste, die er sich gerade um die Musikfeste erworben hat, die allein durch seine Unermüdlichkeit im Einstudiren, Proben und Leiten dieser Massen möglich sind.

Das sogenannte „Virtuosen-Konzert" beschloss das diesjährige Musikfest, das leider nicht ohne Misklang verlief, da der Festplatz von dem wolkenbruchartigen Regen fast überfluthet wurde und traurige Nachrichten von den Verheerungen, welche er in der Nähe angerichtet, einliefen. Der erste Theil begann mit einer *F-dur*-Sinfonie von L. Deppe, dem Festdirigenten, einem lebensfrischen und technisch vortrefflich ausgeführten Werke. Namentlich sind die beiden Mittelsätze durchaus werthvoll, ein Andante B-dur mit einem empfindungsvollen Oboesolo und ein Allegretto, das ein höchst originelles, neckisches Musikstück darstellt. Den zweiten Theil des Konzertes eröffnete das Orchester mit dem Vorspiel zu Wagners „Lohengrin", das in solcher Besetzung einen ebenso zauberhaften wie glänzenden Eindruck machte. — Für die specielle Instrumentalmusik war nur Frl. Anna Steiniger, die treffliche Pianistin, engagirt worden. Sie spielte Beethoven's C-dur-Konzert, mit der ruhigen Klarheit und markigen Präcision, die ihrem Spiele eigen sind, im zweiten Theile liess sie das Liebeslied von Adolf Henselt und die Kypris aus dem Erotikon von Jensen hören. — Frau Wilt sang eine „Elegie auf Zion" von M. Zopff, ein wirksames Musikstück, das etwas stark an Webers Kompositionsweise erinnert, ferner die Arie „Martern aller Arten" aus Mozarts „Entführung" und mit Herrn Hill zusammen das grosse Duett zwischen Eglantine und Lysiart aus Webers „Euryanthe." Frau Wilt ist eine Berühmtheit der Bühne, das hat sie auch mit dem Vortrage dieser Nummern vollauf bewiesen, die Stimme hat von der phänomenalen Mächtigkeit noch nichts eingebüsst, nur in den hohen Lagen macht sich eine spitzige Schärfe geltend. — Fräulein Wüerst hatte zwei der kleinen neckischen Lieder gewählt, deren Vortrag ihr am besten zu Gesicht steht, Tauberts „In der Fremde" und ihres Vaters „Wohin mit der Freud", dergleichen ist ja ihr eigentliches Feld und sie darf damit schon ihres Erfolges sicher sein. — Frl. Kuypers sang drei Nummern aus Tieck's Magelonenliedern von Brahms und brachte damit ihren wirklich prachtvollen Mezzosopran zu voller Geltung. — Herr Hill spendete Schuberts „Erlkönig" und das „Waldesgespräch" von Robert Schumann, und Herr Dr. Gunz Beethovens „Adelaide" und das „Minnelied" aus den altdeutschen Liedern von Herner und „Warum soll ich denn wandern" von Schumann, Beide bewiesen, dass ein berühmter Bühnensänger auch ein tüchtiger Liedersänger sein kann. Die Begleitung am Flügel führte Herr Musikdirektor C. Herner (Hannover) aus. — Der Chor endlich war in diesem Konzerte noch einmal thätig mit „Pfingsten" von Ferdinand Hiller, und beschloss den Tag und somit also auch das ganze Fest mit der machtvollen Fuge „Singt unserm Gott und macht sein Lob bekannt" aus dem Judas Maccabäus von Händel. Wie immer bei den Virtuosen-Konzerten, in denen jeder Mitwirkende sein Bestes giebt, war auch hier der Erfolg der Bedeutendste. Die Bravi, Hervorrufe, Dacapo wollten gar nicht enden, und fast ein Jeder musste wohl oder übel dem programmatischen Menu noch Etwas hinzufügen. Und gerade damit das Publikum ganz besonders zu packen, verstanden die beiden Herren am besten. Dr. Gunz hat seinen grossen Ruf als einer der besten Liedersänger der Gegenwart vollauf bestätigt, auch Herr Hill, der dramatische Sänger par excellence, der selbst die beiden genannten Nummern des Programms noch zu kleinen echt dramatischen Bildern umschuf, zeigte mit seiner Zugabe, Rubinsteins „Es blinkt der Thau", dass auch er ein Liedersänger von Gottes Gnaden ist. Wir brauchen wohl kaum hinzuzufügen, dass zum Schluss auch die üblichen Lorbeerkränze nicht fehlten. Es wurden sowohl Musik-Direktor Ludwig Deppe, wie auch der Graf Bolko von Hochberg, der eigentliche Urheber der Schlesischen Musikfeste, stürmisch gerufen und vom Publikum mit endlosen Salven von Beifall, vom Orchester mit schmetterndem Tusch begrüsst. Und sie haben das Beide redlich verdient, der Eine durch seine wahrhaft grosse Leistung, der Andere durch die grossherzige Liberalität, mit welcher er diese Feste aus Liebe zur Kunst und aus Interesse an seinem engeren Vaterlande bisher gestiftet und jedesmal umfassender und grossartiger gemacht hat.

Voss.-Ztg.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herrn Musikdirektor Gerbler in Züllichau ist der Kronenorden vierter Klasse verliehen worden.

— Herr A. Hahn, Redakteur der „Tonkunst", siedelt von Königsberg nach Leipzig über, um auf Veranlassung einiger Leipziger Kunstfreunde ein Konservatorium der „Neuen Theorie" zu gründen.

Soeben erschien die 24. Auflage der weit verbreiteten Damm'schen Klavierschule. Sie ist durch neuen Uebungsstoff vermehrt und durch streng pädagogische Anordnung wesentlich verbessert worden, auch sind die Noten grösser als in der vorigen Auflage.

— Der Chordirektor der königl. Oper, Herr Kahl

ist zum Hofkapellmeister an Stelle des verstorbenen Eckert ernannt worden.

— Sivori, der berühmte Geiger, wurde Ritter der Ehrenlegion.

— Ausser den in der vorigen Nummer des „Klavier-Lehrer" genannten Klavierfabrikanten, welche in Sidney einen Preis erhielten, wurden auch die Firmen L. Neufeld hier und R. Ibach Sohn in Barmen, für Flügel und Pianinos, mit Preisen gekrönt.

— Wie ich in voriger Nummer dieses Blattes berichtet, hat die hiesige Firma Carl Bechstein auf der Weltausstellung zu Sidney zwei erste Preise, den einen für ein Pianino, den anderen für einen Flügel erhalten. Nachträglich erfahre ich, dass nach Aussagen des kaiserlich deutschen Kommissars, Geheimrath Prof. Reuleaux, der Bechstein'sche Konzertflügel als der beste der Ausstellung von sämmtlichen Kunstautoritäten anerkannt worden ist.

Paris. Der von der französischen Akademie der schönen Künste ausgeschriebene Preis von 3000 Frcs. für die beste Bearbeitung einer „Histoire de la notation musicale" ist den Herren Mathis Lussy und Ernest David zuerkannt worden.

(Würde mir sehr erwünscht sein, dieses Werk mit Hugo Riemann's „Studien zur Geschichte der Notenschrift" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) zu vergleichen. Ich kann mir nicht denken, dass dieser Gegenstand gründlicher und erschöpfender als in dem R'schen Buche behandelt werden könnte.)

Posen. Herr Hennig brachte mit seinem Gesangverein eine Kantate seines Vaters, „Die Sternnacht", zur Aufführung. Das Werk hatte sich eines grossen Erfolges zu erfreuen. Die Posener Zeitung bezeichnet dasselbe als eine Komposition voll melodiösen Gehaltes, warmer musikalischer Empfindung und entstanden unter der Zucht eines wohlberechnenden und erwägenden Kunstverstandes.

Salzburg. Am 17. d. früh um 8 Uhr fand die feierliche Eröffnung von Mozart's Geburtszimmer in Gegenwart eines kleinen Kreises von Gästen statt. Der Sekretär der „Internationalen Mozartstiftung", Herr Engl, hielt die Festrede, die mit einem kräftigen Hoch auf die Manen Mozart's schloss. Den bescheidenen niederen Raum, der nun der Oeffentlichkeit übergeben ist, schmückt in der Ecke Mozart's Büste, umgeben von den Portraits seiner Schwester „Nanı" und verschiedenen Bildern aus Mozart's Leben und Geschichte. Die übrige Einrichtung des Zimmers ist noch nicht vollständig dem Zwecke zugeführt. An diesen Raum stösst das Mozartarchiv, in welchem alle auf den Tondichter Bezug habenden Schriften und Aktenstücke, sowie die prachtvollen Mozartalbums aufbewahrt werden. Autographen von Potentaten, Schriftstellern, Tondichtern, Gelehrten und anderen hervorragenden Persönlichkeiten, wie: Kaiser Franz Josef, Marie Cowden Clarke, deren Schwester Savilla Novella, Emanuel Geibel, Friedrich Gerstäcker, Leopold Schefer, Victor Scheffel, Schubert u. A. m. füllen diese künstlerisch ausgeführten Gedenktafeln.

Wien. Der Vorstand von Horak's Mariahilfer Schule, Herr Adolph Horak, veranstaltete mit den Zöglingen am 12. Juni im Saale dieser Anstalt einen Chopin-Abend, dessen Programm alle Kunstformen der Chopin'schen Kompositionen enthielt, wie: das E-moll Konzert, Cis-moll Scherzo, Rondo, H moll Sonate, As-dur Polonaise, G-moll Ballade, Mazurka, Walzer und Variationen. Dieser musikalischen Soirée ging ein Vortrag des Herrn Dr. Th. Helm voran, der in bekannter geistvoller und anregender Weise über das Thema, „Chopin als Komponist", sprach.

Bücher und Musikalien.

Arnold Krug, Op. 2, Sieben Gesänge aus Scheffel's Trompeter von Säckingen, für 1 Singst. m. Pfte. (Leipzig, Forberg.)

Werthvolle Kompositionen, in denen sich eine gewisse Originalität sowohl in der Bildung der Melodie, als in den harmonischen Folgen und der Form der Begleitung zu erkennen giebt, die freilich an einzelnen Stellen dem Charakter des Gesuchten und Gemachten nahe kommt, im Ganzen aber doch sich als wirkliches, eigenartiges Empfinden hinstellt. Den besondersten Eindruck macht No. 7, Römischer Carneval, keck und frisch, mit sehr charakteristischer Begleitung. Auch das weiche und zarte No. 1 „Widmung", No. 4 „Nachklang" und No. 6 „Winter" gefallen mir gut, in No. 5 „Dein gedenk ich, Margaretha" ist mir die Innigkeit des Textes nicht genügend wiedergegeben, auch die Schlusszeilen in No. 3, „Ach wenn ich doch am Rheine bei meiner Liebsten wär", haben mir nicht genug Wärme. Die Lieder fordern zu ihrer wirkungsvollen Wiedergabe gut musikalische Sänger und Spieler.

Julius Tausch, Dies und Das, für eine Singst. m. Pfte. (Leipzig, Forberg.)

Ein einfaches, schön erfundenes Lied, das von der Sängerin etwas Naivetät und Treuherzigkeit mit feiner Schelmerei verbunden fordert, dann aber gewiss nirgend seine Wirkung verfehlen wird. Die neue Ausgabe, in der es vorliegt, beweist, dass es sich schon viele Freunde erworben hat.

P. Tschaïkowsky, Op. 6, 27 u. 28. Lieder und Gesänge. In's Deutsche übertragen von Hans Schmidt. (Leipzig, Forberg.)

In diesen 3mal 6 Liedern und Gesängen zeigt sich eine reichbegabte, durchaus originelle Künstlernatur, der eine seltene Wärme der Empfindung, eine glühende Leidenschaft, eine lebhafte Fantasie und ein fein gebildetes Gefühl zu eigen ist. Dazu kommt die geschickte, formengewandte Hand und eine geistreiche Behandlung der Stoffe, so dass die Kompositionen wohl verdienen, nicht nur von Sängern und Sängerinnen, sondern von allen produzirenden und reproduzirenden Musikern zur Hand genommen zu

werden, das Interesse wird dann von selbst kommen. Es kann nicht der Zweck dieser Zeilen sein, die 18 Kompositionen hier einzeln durchzusprechen, aber ich mache diejenigen Leser, die sich für die Werke interessiren, darauf aufmerksam, dass sich Tsch. nicht begnügt, die Stimmung des einzelnen Liedes im Ganzen wiederzugeben, er geht überall auf reizende Einzelschilderungen ein, er giebt nicht nur seinen Themen oder Motiven, mit denen sich entweder die Begleitung oder die Singstimme, oder auch beide, beschäftigen, eine charakteristische Gestaltung, er sucht auch für einzelne Worte zur Darstellung des Inhalts charakteristische Intervalle, giebt manchen Hauptmotiven besonders eigenthümliche Lagen, um durch die dadurch erreichte Klangfarbe den erwünschten Effekt zu erzielen — kurz, er zeigt sich überall als ein fein fühlender und scharf denkender Komponist. Ich mache besonders aufmerksam auf Op. 6, No. 1, 2, 4 u. 6, Op. 27, No. 9 u. 10, Op. 38, No. 13, 16 u. 17. Obwohl ich nicht den Urtext der Gedichte kenne, so lässt sich doch mit Sicherheit eine sehr gute Uebertragung, der Musik trefflich angepasst, erkennen.

Ferdinand Hummel, Op. 7. Das kranke Mädchen. Ballade für Gesang, Violoncell und Pfte. (Berlin, Carl Paez.)

Ferdinand Hummel, Op. 6. Tragödie von Heine, f. eine Singst. m. Pfte. (Berlin, Carl Paez.)

Von verschiedenen Kompositionen F. Hummel's, die mir zu Gesicht gekommen sind, haben mir diese Gesänge am wenigsten gefallen. Abgesehen davon, dass ihnen eine besondere Individualität abgeht, lässt sich in ihnen zwar ein Streben nach Besserem erkennen, doch ist es dem Komponisten nicht überall gelungen, Trivialitäten, besonders in der Melodie und beim Kadenziren zu vermeiden. Auch macht der gute Geschmack der Sucht nach Effekt manche Konzessionen, die manchmal beinahe ästhetischen Verstössen gleichkommen, z. B. der im Forte gesungene Schluss der Heine'schen Tragödie „Sie weinen und wissen selbst nicht warum", oder der so lang und so geräuschvoll geschilderte Moment der Reinick'schen Ballade, der da erzählt, wie das kranke Mädchen im Wahne, ihren gestorbenen Geliebten zu sehen, ins Wasser und durch dasselbe in den Himmel geht. Obschon uns klassische Muster vorliegen, wage ich doch nicht zu entscheiden, ob es künstlerisch lohnend ist, eine Verherrlichung des Selbstmords vorzuführen. Ich bin kein Freund von Gesängen, die ausser dem begleitenden Klaviere noch ein anderes thätiges Instrument ins Feuer führen, die vorliegende Ballade hat auch nicht vermocht, mich von den Vorzügen dieser Form zu überführen.

Rudolph Schweida, Op. 10. Zwei Lieder für eine Singst. mit Pfte.-Bglig. (Budapest, Fr. Pirolitzer.)

Lieder voll Sturm und Drang, in denen sich ein Ende der Gährungsperiode, in der der Komponist sich befindet, noch nicht absehen lässt. Die Formlosigkeit, die Willkür im Harmonischen und die erregte Melodiebildung zeugen alle noch vom Vorhandensein von Faktoren, die ein organisches Gebilde nicht entstehen lassen. Hoffentlich geben spätere Werke ein klareres Bild von der Begabung des Komponisten.

A. Naubert.

Ludwig Bussler's Unterrichtswerke für das Studium der musikalischen Komposition. Berlin, C. Habel.

Innerhalb des kurzen Zeitraumes von drei Jahren hat Ludwig Bussler, der in Berlin als Musiker ebenso geachtet wie als Lehrer der musikalischen Komposition gesucht ist, und nebenbei geeignet mit seinen tüchtigen fachlichen Kenntnissen eine anerkennenswerthe Bescheidenheit verbindet, eine „Praktische Kompositionslehre" in fünf Bänden veröffentlicht. Die Titel der einzelnen Bände lauten 1) Praktische Harmonielehre in 56 Aufgaben, 2) Der strenge Satz in 22 Aufgaben, 3) Kontrapunkt und Fuge im freien (modernen) Tonsatz, einschliesslich Chorkomposition, in 33 Aufgaben, 4) Musikalische Formenlehre in 33 Aufgaben und 5) Instrumentation und Orchestersatz, einschliesslich der Verbindung mit Vokal-, Chor- und Solosatz in 18 Aufgaben. Schon diese Titel besagen, dass es nicht sowohl des Verfassers Absicht war, eine theoretische, wissenschaftlich tief eingehende Darstellung jeder Disciplin der Kompositionslehre zu geben, als vielmehr in praktischer Form den Lernenden in den Besitz derjenigen musikalischen Kenntnisse zu setzen, welche die Wissenschaft auf Grund der Kunstschöpfungen der Meister als die massgebenden und giltigen bereits festgestellt hat. Um dieses Ziel zu erreichen, schlägt der Verfasser den praktischsten Weg ein, der möglich ist. Nach einer ebenso kurzen wie klaren Darstellung des Lehrstoffes werden dem Schüler, in systematisch-methodischer Weise vom Leichteren zum Schwereren vorwärts schreitend, bestimmte Aufgaben gestellt, denen Musterbeispiele und, wenn es nöthig erscheint, auch nähere Erläuterungen folgen. Dass der Verfasser an vielen Stellen, besonders wo es galt, eine bedeutendere Aufgabe zu lösen, die Muster aus den Meisterwerken entlehnt hat, das verleiht seiner Lehre für den denkenden Schüler grössere Zuverlässigkeit und bietet mehr Anregung, wie es auch die gesammte Methode zugleich werthvoller macht. Rühmenswerth ist die bei diesem Verfahren beobachtete strenge Objektivität des Verfassers hinsichtlich seines Standpunktes. Nicht die Zeit, welcher ein Komponist angehört, nicht die Richtung, welcher derselbe huldigt, allein das Gute und Zweckmässige, das seine Werke der Belehrung des Schülers bieten, ist dem Verfasser für die Aufstellung der Musterbeispiele massgebend gewesen. So bildet Bussler den Schüler nicht einseitig, erzieht ihn nicht als Parteimusiker, sondern schafft ihm Einblick in das Kunstgetriebe der Meister aller Zeiten, aller Schulen, und gewöhnt ihn so, das Gute nicht nach auswendig gelernten Regeln zu messen, sondern nach seinem wirklichen inneren Werthe frei und objektiv zu beurtheilen.

Es kann in dieser kurzen Besprechung der Lehrwerke Bussler's nicht davon die Rede sein, dem Inhalte der einzelnen Bände näher zu treten, hier gilt es nur, der grossen musiktreibenden Welt, insbesondere den musikgebildeten Lesern dieses Blattes den Werth und die Bedeutung jener Arbeiten mit einigen Worten vorzuführen und ihnen Vertrauen zu diesen

Werke einzuflössen, das vermöge seiner einheitlichen, klaren Methode mit so grossem Geschick und mit vollkommener Sicherheit in der Erreichung des Zieles den lernbegierigen Schüler durch das umfassende Gebiet der Kompositionslehre von Stufe zu Stufe hindurchführt. Dem Lehrer wird das Bussler'sche Werk ein trefflicher Leitfaden für den Unterricht sein, denen aber, die ohne Lehrer lernen wollen, ein vorzügliches Handbuch, welches sie in seiner Klarheit und Gründlichkeit niemals im Stich lässt. Alsleben.

Chopin's Werke: Instruktive Ausgabe mit erläuternden Anmerkungen und Fingersatz von Dr. Theodor **Kullak.** Bd. I. Etüden, Bd. VI. Walzer. Berlin, Schlesinger.

Praktischer Fingersatz, feinsinnige Vortragsbezeichnungen, treffende Bemerkungen über Form, Inhalt und Charakter in einer Sprache, die sich oft zu poetischem Schwunge erhebt, höchste Korrektheit, ein Ergebniss der sorgfältigsten Vergleichungen mit den besten Ausgaben und mit Chopin's Manuskripten genaue Eintheilung von technisch-schwierigen Passagen, Winke zur Erleichterung des Studiums schwerer Stellen — das sind die Vorzüge dieser von der Verlagshandlung auf das glänzendste ausgestatteten Ausgabe, die ihr und dem Bearbeiter zu hoher Ehre gereicht.

Emil Breslaur.

Winke und Rathschläge.

Die Tonleitern lasse ich mehrere Jahre, selbst bei gut begabten Schülern, mit jeder Hand allein spielen; wenn dieselben so zu sagen niet- und nagelfest sind, lasse ich zuerst Des ♯ und dann Fis und H ♯ mit beiden Händen spielen und habe stets gute Resultate damit erzielt, weil in den genannten Tonleitern nur je 2 Untertasten vorkommen — nehme dann D ♯ u. s. w.

Papenburg. Klentzer

Antworten.

F. H. in W. Herr Direktor Schwarz in Wien, Wieden, Hauptstr. 55, wird Ihnen Ihre Frage gern beantworten. Als gutes Studienwerk für Violoncell gilt. J. B Gross, Elemente des Violoncellspiels nebst einem Anhang leichter Uebungsstücke, Breitkopf u. Härtel, Pr. 5 Mark, oder G. Kastner, Elementarschule mit einem Anhange von Uebungsstücken. Ebenda, Pr. 4 Mark. — In Bezug auf Beethoven empfehle ich Ihnen, „Anleitung zum Vortrag Beethoven'scher Klavierwerke“ von Marx (Berlin, Janke). Anleitungen zum Vortrag Haydn'scher und Mozart'scher Werke kenne ich nicht. Vielleicht genügt Ihnen das, was Kroll in seiner bei Fürstner hier erschienenen vortrefflichen Ausgabe der klassiker sagt.

Herrn **A. Kassner in Münsterberg.** Ludwig Bussler: I Bd. Die Lehre vom Tonsatz (Harmonielehre, Kontrapunkt, Kontrapunkt u. Fuge). Pr. 12 Mk jede Abtheilung einzeln 4 Mk II. Bd. Freie Komposition (Musikalische Formenlehre, Instrumentation u. Orchestersatz). Pr. 10 Mk., jede Abtheilung einzeln zu 4 u. 6 Mk. Berlin, Carl Habel.

F W. in Berlin. Ja, heut bedient man sich der Silbe mi für e in allen Oktaven. Früher war mi die Benennung des ersten des in der Mitte eines jeden Guidonischen Hexakkords (ut re mi fa sol la) liegenden diatonischen Halbtones. Von e f, h c und a b wurde also e, h und a stets mi genannt.

Herrn **Kantor Schmidt in Düben.** Der Erfinder der Vokal Harmonika, Herr Lutz, wohnt Wien, Fleischmarkt 6, Herr Mittmann in Parchwitz in Schlesien. In der nächsten Nummer des K.-L. bringe ich eine Beschreibung der Vokalharmonika.

Herrn **Alb. Roncourt in Ungarisch-Brod.** Herr Professor Köhler meint Bussler's Kompositionslehre, die ich oben Herrn Kassner in Münsterberg empfohlen habe. S. Besprechung in dieser No.

Frau **Clara Fromm in Malchin.** Dass Sie nach Herrn Schwartz' Klavierschule schon lange mit Freude und Erfolg unterrichten, freut mich sehr und wird auch dem Autor angenehm sein zu erfahren. — Mr. Rola wohnt in London, Leicester Sq., Bayswater W Wollen Sie die Güte haben, sich direkt an ihn zu wenden, da ich keine nähere Auskunft geben kann.

Herrn **G. Stöwe in Potsdam.** Den Aufsatz habe ich ganz gegeben, nicht im Auszuge. — Der versprochene Artikel wird mir sehr willkommen sein.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Juni-Sitzung (8. Juni) sprach Herr Prof. Dr. Alsleben über „das musikalische Lehramt“, ein Thema, das derselbe im Anschluss an eine von ihm verfasste ebenso betitelte Schrift ausführte. Einen Haupttheil des Vortrages bildete die erschöpfende Auseinandersetzung der zum musikalischen Lehramte erforderlichen Kenntnisse und Fertigkeiten. Es handelt sich darin um die weitgehendsten, idealsten Ansprüche, die an einen wahren Lehrer der Musik zu stellen sind. Der Vortragende verlas mehrere wesentliche Theile der obenerwähnten Schrift, betonte, dass er damit nur anregen wolle und äusserte den Wunsch, dass nunmehr auch andere Kollegen über bestimmte Gebiete des musikalischen Unterrichts Vortrag halten möchten. Auf den Vortrag folgte eine kurze Interpellation des Herrn A. Hennes. Die eigentliche Debatte über die angeregte Materie wird nach dem Wunsche des Vorsitzenden erst in der Julisitzung, in der letzten vor den Ferien, erfolgen. — Darauf wird Herr G. Brandenburger als neues Mitglied aufgenommen Der Vorsitzende bespricht dann Prof Löschhorn's Schule der Geläufigkeit, von welcher der Autor den anwesenden Mitgliedern eine Anzahl Exemplare zur Verfügung stellt. Auch Prof. Breslaur empfiehlt dieses vortreffliche Werk. — Herr J Hesse überreicht dem Verein ein Exemplar seines umfangreichen Werkes „System des Klavierspiels“, womit der Grundstock zu einer Vereinsbibliothek gelegt ist, deren provisorische Verwaltung Herr Dr. Kalischer übernimmt. — Herr Werkenthin verliest sodann ein Schreiben des Vereinsarztes, Herrn Dr. Biesenthal, wonach den Mitgliedern des Vereins eine Vergünstigung beim Besuche einer Anzahl Badeorte in Aussicht gestellt wird. Der Verein ist bereit,

das Anerbieten anzunehmen, wenn ihm keine Verbindlichkeiten daraus erwachsen. Dann würden alle Mitglieder durch Cirkulare zu benachrichtigen sein. Den Herren Dr Bieseuthal und Prof. Liebreich ist der Dank des Vereins auszusprechen. Die Regelung der Angelegenheit wird Herrn Werkenthin übertragen. Frl Medenwaldt empfiehlt sch iesslich noch den Sanitätsverein für Lehrerinnen, dessen Vorzüge sie warm hervorhebt.

Dienstag, den 6. Juli. Letzte Sitzung vor den Ferien im grossen Saal der Königl. Hochschule Abends 8 Uhr. Tagesordnung Fortsetzung des Vortrages von Prof. Dr Auleben: „Das musikalische Lehramt", eventuel. Debatte über den Gegenstand Ballotage.

Diejenigen Mitglieder unseres Vereins, welche ihren Beitritt zur Vereinigung für den Sterbefall noch nicht erklärt haben, werden höflichst und dringend ersucht, recht bald ihre daraufbezügliche Meldung an Herrn Rendanten Werkenthin, Brandenburgstr. 42, gelangen zu lassen.

Der Vorstand.

Vom 6. Juli bis 9. August bitte ich alle für mich bestimmten Briefe, Manuscripte etc. nach Bad Flinsberg in Schlesien zu richten. Emil Breslaur

Die Ausstellung musikpädagogischer Lehr- und Hilfsmittel bleibt in der Zeit vom 6. Juli bis 9. August geschlossen.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 14. **Berlin, 15. Juli 1880.** **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 M., direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 M.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Kritisches und Polemisches über musikalische Verzierungen.

Von **Heinrich Germer.**

(Schluss.)

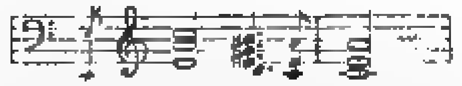
III. In R. Schumanns' Amoll-Konzert (Seite 4, Takt 14) findet sich Folgendes

rall. a tempo

Die Antecipation des Cdur-Quartsext-akkordes in der Zeit der verminderten Sept-harmonie ist hier als vom Autor selbst herrührend anzunehmen, denn sie findet sich auch bei der Parallelstelle in Adur vor. Beim ersten Eintritt des Hauptthema's (Seite 2, Takt 12) steht aber:



ganz ebenso ist auch die Repetition (Seite 12) notirt, und in der Kadenz (Seite 19) schreibt Schumann
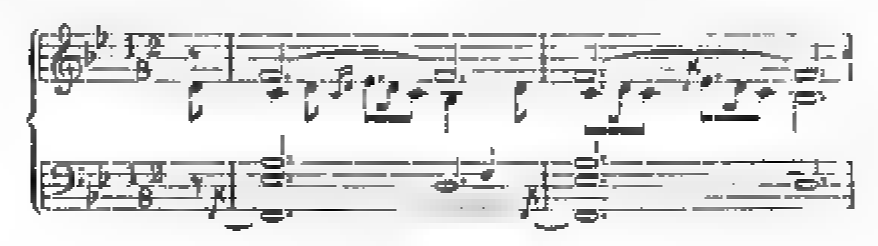


Hier ist also der Logik offenbar ein Schnippchen geschlagen! Warum?

Ich erkläre mir den Sachverhalt folgendermaassen: Da Schumann für den vorhergehenden sehr bewegten Bassgang 3 Takte hindurch „un poco ritenuto" vorgeschrieben hat, so stellte er sich die auf „Fis" ruhende Harmonie im 1. Takte unseres Beispiels als Fermate vor. Der auftaktartige Eintritt des Klaviers sollte wohl für das Orchester das hörbare Kapellmeisterzeichen für den Wiedereintritt des ursprünglichen Tempo's sein! Und dagegen wäre nichts einzuwenden, zumal es in diesem Falle als sehr praktisch anerkannt werden muss.

Dagegen findet sich in Nr. VI der Kreisleriana (Neue Ausgabe) ein bedenkliches Gemisch von antecipirenden und vorschlagsartigen Bässen.

Der Anfang lautet:



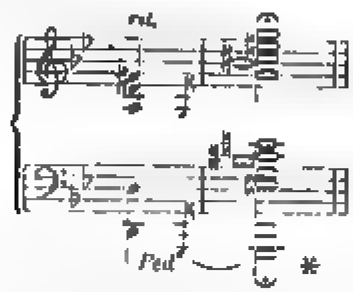
Diese vor dem Taktstrich notirten Vorschlags- oder richtiger Nachschlags-Bässe sind unbedingt als falsch zu bezeichnen und rühren in dieser Form schwerlich von Schumann's Hand her. Denn sie sind doch nur ein *Surrogat des Arpeggio*, bei welchem aber der Bass stets zu gleicher Zeit mit der Melodie zu erklingen hat.

Wen trifft nun die Verschuldung dieser schlimmen Fehler? Etwa einen nachlässigen Revisor? Oder gar den Verfasser der neuen Ausgabe? Dem Letztern wäre dergleichen schon zuzutrauen! Denn wenn derselbe auf Seite 8 dieses Werkes schreibt „In der 1 Ausgabe fehlt der Vorschlag:

er also einen *Schneller* für einen *Vorschlag* ausgiebt, so ist damit wohl seine Ignoranz in dieser Materie deutlich gekennzeichnet und die Vermuthung berechtigt, dass dann auch solche Pseudo-Nachschläge bei ihm nicht zu den Unmöglichkeiten gehören!

Schumann pflegt solche arpeggirend vorangestellten Bässe stets an rechter Stelle zu notiren, wie aus den meisten Fällen dieser Nummer und noch öfter in Nr. II. der Kreisleriana ersichtlich ist

Aber einen anderen Fall giebt es, worin Schumann nicht von dem Vorwurf freizusprechen ist, selbst zu der irrigen Ansicht beigetragen zu haben, als könne man Basstöne schon in dem vorhergehenden Zeittheile anticipiren. Er findet sich im Schlusssatz der Gmoll-Sonate vor dem Eintritt des Prestissimo und lautet:



Diese falsche Notirungsart findet sich auch in Chopin's Hmoll-Scherzo. Da aber beide angezogenen Werke im Stich bei Breitkopf & Härtel hergestellt sind, so kann auch ganz gut aus dieser Quelle der Fehler stammen, ohne dass die Manuskripte denselben aufweisen! F. Liszt hat solche vorschlagende Bässe stets in der Zeit der Hauptnoten notirt, und da man sein Urtheil in solchen Dingen unbedingt als *überlegen* anerkennen muss, so ist dadurch auch wohl die Richtigkeit dieser Schreibweise genügend dokumentirt.

Aus dem bisher Vorgebrachten erhellt zur Genüge, auf wie schwachen Füssen die romantische Anticipations-Theorie ruht und dass dieselbe nur ihre Entstehung der Anwendung der veralteten, missverständlichen Schreibweise der Nachschlagsformen verdankt. Denn diese rhythmisch unbestimmte Notation war ja schon seit Mozart ein überwundener Standpunkt! Er sowohl wie Beethoven fixirten dergleichen in rhythmisch genauer Eintheilung

(Vergleiche darüber des Verfassers Mus. Ornamentik Kap. XIII.)

Dass nun die vorher genannten Komponisten dies nicht thaten und beliebten, diese Verzierungen wieder in ein unbestimmtes romantisches Dämmerlicht zu hüllen, das hat die ganze Konfusion verursacht! —

IV. Es sollen nun einige Beispiele aus der klassischen Musikliteratur beleuchtet werden, in welchen sich die Komponisten einer vom Herkömmlichen abweichenden Schreibweise bedient haben. Leider hat dies zur Folge gehabt, dass Viele vermeinen, dahinter steckten aparte Verzierungsformen und mühen sich nun ab, auch etwas *Absonderliches* zu produciren.

Und doch liegt für einen Unbefangenen die Sache sehr einfach: Der Tondichter ist im Momente des Schaffens am wenigsten dazu aufgelegt, über solche Dinge eine strenge kalkulatorische Kontrole zu üben; da kann denn sehr leicht ein auch bei spätern Revisionen übersehener Fehler mit unterlaufen. Und leider finden sich solche fehlerhaften Notirungen bei allen Komponisten! Einige der markantesten mögen hier ihre Erklärung finden; danach wird dann leicht Jedermann Aehnliches beurtheilen und interpretiren können.

Im II Solo des Krönungs-Konzerts von Mozart findet sich folgende Stelle:



Bei dem schnellen Allegro-Tempo, in dem die Stelle vorzutragen ist, kann von einem wirklichen Pralltriller mit Aufenthalt auf der letzten Note gar nicht die Rede sein, ja noch nicht einmal von einer Ausführung in Triolenform, denn das würde einen sehr lahmen Rhythmus erzeugen. Es bleibt nur übrig, die Stelle in *freier Ausführung* so zu gestalten:



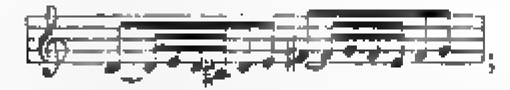
Da ist die rhythmisch glatte Interpretation *auf Kosten der nachfolgenden Note* erfolgt. Eine solche *Licenz* haben sich die Eingeweihten aus rhythmischen Gründen immer erlaubt, wenn diese Figur in schneller Folge vorkam, gleichviel, ob über *der ersten Note* vor der fallenden Sekunde ein ~ oder *tr* oder ob ein ∾ *nach* der ersten Note stand. Und

solche Fälle finden sich genug in den Werken der Klassiker von S. Bach bis Beethoven.

Der Letztere hat in Werken, die aus seiner Bonner Zeit stammen, eine noch abweichendere Schreibweise dafür angewendet, insofern er das Doppelschlagszeichen nicht **nach der ersten**, sondern **auf die zweite Note** setzte. So im Trio Op. 1 Nr. 2 II. Satz Takt 21 und 63, ferner in der Adur-Sonate Op 2 Nr. 2 II. Satz Takt 22, ferner in der Cdur-Sonate Op. 2 Nr. 3 I. Satz Takt 45 und 180 und im Cdur-Rondo Op. 51 Nr. 1 Takt 23.

Dass eine solche Schreibweise kuriose Interpretationen Seitens Uneingeweihter hervorrufen musste, ist einleuchtend! Aber auch illustre Musiker, „Leute in Amt und Würden" haben dahinter absonderliche Verzierungsintentionen gewittert und — nachdem sie sich genugsam darüber den Kopf zerbrochen — der staunenden Welt Tonbilder enthüllt, welche wahrhaft erheiternd auf jeden „Wissenden" wirken! Nomina sunt odiosa!

Bei schnellen Figuren wird die Ausführung in der obigen Form geschehen müssen; bei etwas mässigerem Tempo kann es auch wohl so lauten:



In Beethoven's Op 2 Nr. 3 I Satz ist aber der 45. Takt am geschmackvollsten so auszuführen:



denn die Ausführung in Triolen hat in dem hier zu beachtenden Tempo etwas Triviales, um nicht zu sagen „Tambourartiges".

V In der Sonate caracteristique Op. 81 a. von Beethoven findet sich auch eine Doppelschlags-Verzierung, welche eine vom Traditionellen so abweichende Darstellung zeigt, dass sie schon Manchem zum Stein des Anstosses geworden ist.

Takt 9 des II. langsamen Satzes lautet:



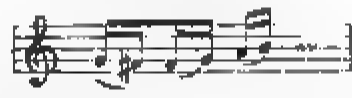
Beethoven dachte sich offenbar die Vorhaltsnote „c" auf dem 2 Sechzehntel nach „b" geführt und dieses „b" durch einen Doppelschlag verziert, was so aussehen würde:



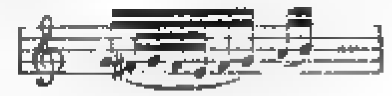
und was selbstverständlich nur so auszuführen ist.



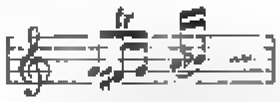
In Takt 16 ist die Sachlage dieselbe. Beethoven schreibt:



dachte die Melodie aber sicher so.



und wollte die 2. Note durch einen Doppelschlag verziert wissen, was nur in folgender Form geschehen kann:
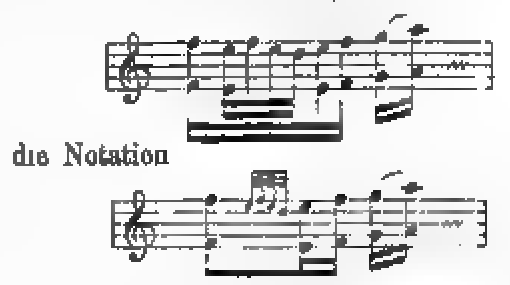


Zwei Takte später schreibt Beethoven dieselbe Stelle so.



Er hatte offenbar die Absicht, die 2. Melodienote noch gesteigerter zu verzieren.

Seine Schreibweise verfehlt dies jedoch gründlich, und mit Recht bemerkt darüber H v Bülow in seiner vorzüglichen Ausgabe dieser Sonate (Cotta): „Die getreue Ausführung dieses Taktes ist deshalb unmöglich, weil sie eine grammatisch falsche Accentuation, die des leichten Takttheils „g" produciren würde. Der Herausgeber empfiehlt die Aenderung:



in welcher die vielleicht vom Autor (gegenüber dem Doppelschlage 2 Takte vorher) beabsichtigte Steigerung enthalten ist."

Bei der transponirten Wiederkehr dieser Stelle, worin die Melodie in Oktaven auftritt, muss dieselbe dann sinngemäss so lauten:

die Notation

ist einfach als ungenau zu bezeichnen.

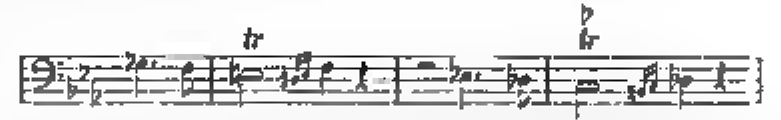
VI. Schliesslich sei noch einer Trillernotirung gedacht, welche wohl als Unicum in der ganzen Musik-Literatur dasteht. In R. Schumann's herrlichem Quintett Op. 44 steht (Seite 9 der Partitur) in der Klavierstimme:



Wer versteht's auf den ersten Blick?

Wohl Mancher mag schon kopfschüttelnd die seltsamen Hieroglyphen betrachtet haben, ohne ihren Sinn sofort enträthseln zu können!

Schumann hat hier die Schreibweise, welche nur für das Doppelschlagszeichen gebräuchlich ist, übertragen auf das Trillerzeichen; d. h. er drückt die Veränderung, welche die obere Hülfsnote des Trillers erleidet, oberhalb oder vielmehr vor dem *tr* durch Hinzufügung des kleinen „b" aus, während er die Veränderung der untern Hülfsnote, die beim Trilleranhang zu erfolgen hat, unterhalb des *tr*, im 1. Falle durch ein ♮, im 2. Takte durch ein ♮ anzudeuten sucht. Richtig notirt lautet die Stelle:



Eigenthümlich bleibt es, dass Schumann für die alternirenden Streichinstrumente die richtige Schreibweise angewendet hat und nur die „Findigkeit" der Klavierspieler auf die Probe stellt.

Ob er den Letztern mehr zutraute?

Dann bedankt euch, ihr Klavierspieler, für dies artige Kompliment sub rosa!

Die Entwicklung der Musik unter dem Einflusse des Christenthums.

Von **Anna Morsch.**

(Fortsetzung.)

Ehe ich Ihnen, verehrte Freundin, über den zweiten und grösseren Reformator des christlichen Kirchengesanges erzähle, möchte ich noch mit wenigen Worten eines Mannes jener Zeit gedenken, der lange Jahrhunderte als Theoretiker die höchste Verehrung genossen hat, und dessen Ruhm bis tief in das Mittelalter hinein gedrungen ist.

Manlius Severinus Boëthius war ein, einem edlen römischen Patriziergeschlecht entsprossener, mit der Konsulatswürde bekleideter, Römer und ein Liebling des Ostgothenkönigs Theodorich. Religiöse Streitigkeiten jedoch, die zwischen den katholischen Römern und den Arianern, zu deren Sekte Theodorich sich bekannte, entbrannten, erregten dessen Misstrauen gegen seinen Freund, besonders als Boëthius die Vertheidigung eines von Theodorich verurtheilten Bischofes unternahm. Er wurde seiner Würden entsetzt, verbannt und später hingerichtet. In seiner Leidenszeit schrieb er sein viel bewundertes Werk. „Vom Trost der Philosophie", und ein tiefgelehrtes, aber schwerverständliches Buch über Musik, welches gleichsam zu einem Fundamentalkodex für alle späteren Theoretiker bis tief in das Mittelalter geworden ist. Boëtius ist aber mehr Mathematiker als Musiker, mehr Philosoph als Künstler, und so kommt es, dass er die Musik aus der Reihe der Kunst streicht und sie als Wissenschaft behandelt, eine Begrenzung, in deren Fesseln die freie Himmelstochter lange geschmachtet hat. Boëtius steht noch ganz auf antikem Standpunkte, er knüpft an die Lehren des Pythagoras, Nikomachus, Aristoxenes u. A. an und zieht in ernster, ruhiger Weise seine eigenen Kommentare dazu. „Die Musik ist ein Theil der mathematischen Wissenschaft", sagt er, „aber während die andern Zweige der Mathematik nur der Erforschung der Wahrheit dienen, hat die Musik noch einen moralischen Werth. Gleich den Verhältnissen unseres Körpers zu unserem Geiste finden sich in der Musik analoge Verhältnisse. Ein solcher diesen Verhältnissen entsprechender Zusammenklang erfreut uns, während einer, der im Widerspruch damit ist, uns beunruhigt und missfällt. Die wahre Erkenntniss besteht aber in dem Ergründen des Wesens der Dinge. So muss die Kraft des Geistes darauf gerichtet werden, das von der Natur eingepflanzte, durch die Wissenschaft begründete, begreifen zu lernen. Es ist daher nicht genug, dass man sich an musikalischen Melodien ergötze, man muss auch die Verhältnisse zu ergründen suchen, durch welche die Töne mit einander verbunden sind" u. s. w. Boëtius versucht nun aus der Natur des Tones das Wesen der Musik zu ergründen, die Schnelle oder Langsamkeit der Luftschwingungen bei höheren oder tieferen Tönen, die sich durch Zahlenverhältnisse ausdrücken lassen, liefert ihm den Beweis, dass mathematisch ausgesprochene Projectionen das Fundament aller Musik ausmachen. Nachdem er die Verhältnisse der griechischen Klanggeschlechter, des diatonischen, chromatischen und enarmonischen, auseinandergesetzt, auch die Konsonanz erklärt, die auf einer leichten Fassbarkeit des ihr zu Grunde liegenden Zahlenverhältnisses beruhe, kommt er zu dem Schluss, dass nur der ein Musiker zu heissen verdiene, dessen Kenntnisse nicht in äusserer Uebung, auch nicht in dem bloss ästhetischen Verhältnisse wurzeln, sondern die in der geistigen Durchdringung, in dem intellektuellen Erfassen des Philosophen beruhen. Auch da, wo Boëthius von der Erkenntniss durch Wahrnehmung der Sinne schreibt, wo er es

selbst für nöthig hält, dass das, was der Verstand errungen, auch durch das Experiment anschaulich gemacht werde, bleibt er wieder nur bei der wissenschaftlichen Seite stehen, und die Musik als Kunst, deren Aufgabe es doch ist, das Schöne und Ideale in Tönen zu verwirklichen, ist dabei ganz ausgeschlossen.

Die Grundzüge dieser boëthianischen Auffassung finden wir noch bis tief in das Mittelalter hinein lebendig, mit unendlichem Fleiss und einer fast rührenden Verehrung sind die Schriften des Boëthius von späteren Theoretikern ausgelegt und kommentirt worden. Seine vielen, seltsamen Zeichnungen zur Erläuterung der Intervalle und der Tonverhältnisse, die seinen Text begleiten, wurden eine unerschöpfliche Fundgrube für den phantastischen Sinn des Mittelalters. Man suchte diese Zeichnungen zu vervollständigen, man legte ihnen die seltsamsten, griechischen Namen und mystische Zahlenbedeutungen bei und vermehrte damit nur den geheimnissvollen Reiz, den diese wunderlichen Gebilde schon an und für sich auf den Beschauer ausübten. Boëthius hat, wenn er auch der praktischen Musik wenig Dienste geleistet hat, sie vielleicht in ihrer Entwicklung eher gehemmt, doch das unschätzbare Verdienst, dass er uns von der griechischen Musik in ihrem Wesen und in ihrer Lehre ein Gesammtbild hinterlassen hat, das ohne ihn vielleicht verblasst, vom Zeitenstrome verwischt und untergegangen wäre. An der Grenzscheide der alten und neuen Welt, zwischen einem entarteten, entnervten Kulturvolke und der urgesunden Naturkraft eines noch halb rohen Barbarenvolkes steht Boëthius da noch als ein völlig antiker Mensch, ernst und edel in seiner Erscheinung wie in seinem Streben, seinen nachfolgenden Geschlechtern die tiefe Gedankenarbeit seiner irdischen Leidenstage als räthselvolle Sphinx zur Deutung hinterlassend.

Brausend und verheerend zog nun der Sturm der Völkerwanderung über das ganze, weite Abendland. Stolze Throne und mächtige Reiche wankten unter seinem kräftigen Stosse, wo irgend die Grundpfeiler eines Staats oder einer Religion von der Fäulniss der Zeit zernagt und untergraben waren, da brach das Verderben unaufhaltsam herein. Neue Throne wurden auf den Trümmern der alten errichtet, aber kaum gegründet, stürzten auch sie wieder unter neu darüber hinfluthenden Völkerwogen zusammen. Nur langsam begannen die aus ihren heimathlichen Sitzen aufgescheuchten Nationen sich zu ordnen, und langsamer noch wagte sich ein freierer Athemzug aus der Brust der geängstigten Erdenbewohner.

In dieser Zeit der Gährung und Verwüstung war die Kirche der einzige Hort gewesen, in den sich die Künste vor dem Waffengetümmel geflüchtet hatten, hier führten sie ein verborgenes, zaghaftes Dasein, bis die Strahlen einer friedlicheren Sonne sie endlich wieder aus ihren Verstecken hervorzulocken vermochten. Die Welt war eine andere geworden, das Römerthum der alten Zeit, der neuen christlichen Lehre, die mit ihren tief sittlichen Prinzipien und ihrem schon völlig ausgebildeten Dogma keine sittlich bezähmbaren Menschen gefunden, mochten sich nun die Völker des Nordens mit ihrer urgesunden aber ungebändigten Naturkraft, sittlich rein und mit ihren Herzen voll goldener Treue die dargereichte Lehre in freudiger Zuversicht entgegennehmend.

Es waren sangesfrohe Männer, welche, bisher die dunklen Urwälder im Norden bewohnend und jetzt von den wilden Steppenvölkern aufgescheucht und verdrängt, über die Alpen gezogen kamen in das Land voll Sonnenschein, und hier mit offenem Sinn die Errungenschaften feineren Kulturbodens auf sich wirken liessen. Mit dem Christenthum empfingen die Söhne des Nordens auch die christliche Bildung und die christliche Kunst, aber nur langsam vermögen die rauhen Krieger die neuen Elemente in sich zu verarbeiten, und es ist kein blosses Hinnehmen und Nachbilden, dazu lebte zu viel Stammes-Eigenthümlichkeit in ihnen, und so schufen sie sich eine besondere Kunst, die dann freilich im Laufe der Jahrhunderte die herrlichsten Blüthen treiben sollte. Noch aber mühten sich die ungeschulten Kehlen vergebens, die feinen, melodischen Wendungen des christlichen Kirchengesanges nachzuahmen, und wir lesen beim Diakon Johannes im Leben des heiligen Gregor, wie sich Allemannen und Gallier vergebens bemühen, den römischen Kirchengesang auszuführen, „statt der Reinheiten der Melodie ist es nur ein rauhes, donnerndes Gebrüll, ähnlich dem Gepolter eines Lastwagens, was ihre ungefügen Kehlen hervorzubringen vermögen." Und doch bittet schon Chlodwig, der zum Christenthum übergetretene Frankenkönig, den Theoderich, dass er ihm einen Sänger sende, der ihm mit Musik im italischen Geschmack, mit Gesang und Zitherschlag das Herz erfreue. Theoderich wendet sich an Boëthius, dass er „der wohl Unterrichtete, der den Gipfel einer so schwierigen Wissenschaft erstiegen," ihm einen Sänger auswähle. Der Brief, durch seinen Briefschreiber Cassiodor ausgeführt, lässt im glänzenden Wortgepränge die musikalischen Empfindungen des Verfassers durchleuchten. „Sänftigend klingt die Musik aus der Muschel des Weltall's, die Saite (chorda) hat ihren Namen davon, weil ihr Klang die Herzen (corda) rührt, nachtheilige Trauer wird durch Musik erheitert, aufbrausende Wuth gedämpft, blutige Wildheit durch sie besänftigt, Trägheit und Ermattung ermuntert, etc." Es war ein deutscher Mann, der solche Worte aussprach, es leuchtet aus ihnen klar hervor, wie tief schon antike Sitte und Anschauungsweise in den Herzen der Barbaren Wurzel geschlagen hatte.

Das Christenthum aber, welches jetzt mit kraftvoller Hand seinen Tendenzen den Sieg über das Gemüths- und Seelenleben der gesammten Völker des Abendlandes erstrebte, prägte allem Be- und Entstehenden seinen ihm eigenthümlichen Stempel und Charakter auf. Es war die erste Religion, die sich an das Seelenleben, an die individuelle Empfindung wandte, die geheimnissvollen Regungen des Herzens berührte, und einen Gott der Liebe, seine Verkörperung als ewig bindende, fortgesetzte That predigte. Aber für diese ideale Lehre, die einzig Idee, Geist und Gedanke ist, die in ihrem Schoosse die Vereinigung aller Gegensätze, die Ideen allgemeiner Brüderlichkeit trug, war die Zeit noch nicht reif. Noch reichte die Fassungskraft der kindlichen Völker nicht

hinauf zu den hohen Wahrheiten der christlichen Lehre, sie mussten erst geistig und sittlich dazu erzogen werden, und daher kam es, dass das Christenthum zunächst erst hinabsteigen musste von seiner idealen Höhe, dass es sich zu äusserer Form, zu einem künstlichen Mechanismus verkörperte. Auf die unbefangenen, kindlich empfänglichen Gemüther wirkte es durch äussere Vorrichtungen, durch blendenden Glanz und Macht; die tiefsinnigen, weltumfassenden Ideen erstarrten in einem künstlichen Formalismus. Fast scheint es, als wiederhole sich in der allein seligmachenden Kirche, im Papstthum des Mittelalters der alte objektive Standpunkt des Alterthums und des Orients mit seiner despotischen Macht und Tyrannei. Unter dieser alles bezwingenden Herrschaft hatten auch die Künste und mit ihnen die Musik zu leiden, denn auch auf Gefühle und Empfindungen legte die Kirche ihre Hand, sie duldete ihre Aeusserungen nur auf dem Gebiete, das sie ihnen selbst dazu einräumte, und das durfte sich nur auf Bewunderung, Verehrung und selbstverläugnende Hingabe beziehen. Vielleicht, dass sie die Musik davor bewahrte, sich frühzeitig und unentwickelt ins Zügellose zu verlieren, dennoch ruhte ihre Hand Jahrhunderte lang wie ein hemmender Bann auf der freien Entfaltung der holdesten aller Himmelstöchter, lange, lange währte es, bis die Ketten gesprengt wurden und die Töne sich frei aus dem Herzen der Menschheit in ungebundener und unendlicher Schöne in den wolkenlosen Aether emporschwingen durften.

(Fortsetzung folgt.)

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die Hochschule für Musik hatte am 16. Juni eine musikalisch-dramatische Aufführung mit Orchester im Schauspielhause veranstaltet, die vor einem geladenen Publikum stattfand. Es gelangten zur Aufführung der 2. Akt der Zauberflöte bis zur ersten Szene des Finales, die zweite Szene des zweiten Aktes Lohengrin und der vierte Akt aus „Figaro's Hochzeit", das Vorspiel zum Lohengrin wurde unter Professor Joachim's Leitung so meisterhaft exekutirt, dass es auf stürmisches Verlangen wiederholt werden musste. — Unter den Ausführenden, die heute beachtenswerthes leisteten, darf man als ganz hervorragend beanlagt die Damen Frl. Fritsch (Königin der Nacht und Susanne) und Frl. Finkelstein (Ortrud und Marzelline), sowie Herrn Gillmeister (Sarasta und Figaro) nennen, besonders wurde Frl. Finkelstein für ihre vortreffliche Leistung durch Beifall ausgezeichnet. — Das Publikum, unter denen die Minister Maybach und Bitter sich befanden, begleitete die Aufführung mit Interesse und applaudirte lebhaft. Besonders lebhafte Anerkennung verdiente und erwarb sich der Chor mit seinen Leistungen.

— Grosses Verdienst hat sich die Schulbuchhandlung von Gressler in Langensalza durch die Neu-Herausgabe von 38 Orgelstücken des unglücklichen, hochbegabten Komponisten Ludwig Boehner erworben. Die wirkungsvollen und vorzüglich gearbeiteten Stücke waren Jahre lang vergriffen.

— Der letzte Jahresbericht der unter Selmar Bagge's Leitung stehenden, vortrefflich organisirten Musikschule in Basel giebt abermals ein erfreuliches Bild von dem Gedeihen der Anstalt, deren Schülerzahl jetzt auf 376 (ohne Chorklasse) herangewachsen ist. Dem Bericht ist ein lesenswerther und sehr zu beherzigender Aufsatz beigegeben: „Einiges über taktmässiges Spielen und die ersten Bedingungen des Vortrages." (Soeben erfahre ich, dass Herr S. Bagge, der verdienstvolle Leiter der Basler Musikschule und Lektor an der Universität, von der philos. Fakultät der Universität Basel zum Doktor honoris causa ernannt worden ist.)

— Zu Juroren in der Klavierabtheilung der Düsseldorfer Ausstellung sind die Hofpianofortefabrikanten Duysen (Berlin), Ernst Kaps (Dresden), Schiedmayer (Stuttgart) und die Herren Königslöw und Quast (Lehrer am Kölner Konservatorium) gewählt worden.

Das k. Kriegsministerium hat den Gesanglehrer und Komponisten Edwin Schultz mit der Bearbeitung eines Militärliederbuches, welches 100 vierstimmige und etwa 200 einstimmige Lieder enthalten soll, beauftragt. — Das Buch wird an sämmtliche Militär-Gesangvereine, die sich aus den Regimentern des deutschen Heeres gebildet haben, vertheilt werden.

Kapellmeister Jahn aus Wiesbaden hat, wie uns aus Wien gemeldet wird, mit dem General-Intendanten, Baron Hofmann, alle Fragen, die seinen Eintritt als Musikdirektor des k. k. Hofoperntheaters in Wien betreffen, zur günstigen Erledigung gebracht. Der Vertragsabschluss wird auf Lebenszeit lauten, Pensions- und Gagenverhältnisse sind auf das glänzendste bemessen.

Edinburg. Die Königin von England hat die Gründung einer schottischen Musikakademie genehmigt. Präsident derselben ist der Herzog von Buccleugh, Vicepräsident Sir Herbert Oakeley. Die Zeichnungen haben bis jetzt 40,000 Livres Sterling (800,000 Mk.) ergeben, von denen 30,000 auf Glasgow, 1000 auf Edinburg kommen.

Leipzig. Bei der für den Bau einer neuen Heimstätte für die Gewandhauskonzerte ausgeschriebenen Konkurrenz hat der Entwurf der Baumeister Gropius und Schmieden in Berlin den Sieg davon getragen und den ersten Preis, 3000 *M*, erhalten.

Thorn. Ajax von Sophokles mit der Musik von Markull gelangte hier mit grossem Erfolge zur Aufführung.

Bücher und Musikalien.

Carl Eschmann. Jahreszeiten. Vier Sonaten ohne Oktaven- oder sonstige weitere Spannungen. Op. 73. Leipzig, Eulenburg.

Louis Köhler sagt in seinem vortrefflichen Buche, „Der Klavier-Unterricht“, über Komposition von Unterrichtsstücken „Unterrichtsstücke in der rechten Art zu schaffen, ist keineswegs leicht — oder besser gesagt, es gehört eine ganz besondere Komponisten-Natur dazu, die aus freiem Triebe für den Unterricht schreibt. Die vielen einschränkenden Bedingungen dürfen ihr nicht störend sein, sie muss sich in dem engen Rahmen technischer Grenzen so frei fühlen, als existirten solche gar nicht, ihre musikalische Phantasie darf nicht durch pädagogische Maximen vertrocknen, sondern muss, wie die Jugend selber, jugendlich frisch gestimmt sein, — — sie muss die reife Schaffenskraft einer weit über dem Kinde stehenden künstlerischen Persönlichkeit haben, denn das Kindergemüth soll sich in idealer Form wiederspiegeln.“

Diesen Anforderungen, welche L. Köhler an gute Unterrichtsstücke stellt, entsprechen die genannten Sonaten Eschmann's voll und ganz. Selten hat mir ein für die Jugend bestimmtes Werk so aufrichtige Freude bereitet. Da begegnet man nicht jenen verbrauchten Floskeln, den schablonen- und schülerhaften Begleitungsfiguren, jener formalen Gestaltung, die an Flickwerk erinnert, bei dem man alle Näthe sieht, — nein, hier ist alles in schönster Uebereinstimmung, — der edle, charakteristische Ausdruck, der sich auf's glücklichste dem kindlichen Fassungsvermögen anbequemt, der leichte Fluss und die folgerichtige Entwickelung der musikalischen Gedanken, die schöne, ebenmässige Form.

Der Komponist hat diese Sonaten vorzugsweise für solche vorgerückte Spieler bestimmt, die gerne schon effektvollere, gediegene, Geist und Gemüth anregende Klavierstücke im modernen Style spielen möchten, deren Hände aber so geartet sind, dass irgend welche grössere Spannungen, ihnen immer noch unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg legen. Trotz dieser Beschränkung aber, die man nicht einmal merkt, sind sie von vortrefflicher Klangwirkung. Den, dem modernen Boden entsprossenen Ideen entspricht auch die Einkleidung, welche, natürlich mit der durch den Zweck auferlegten Beschränkung, den Errungenschaften der modernen Technik Rechnung trägt. Polyphone Haltung ist überwiegend. Manche ganz eigenartige Harmonien entspringen wie bei Bach der kunstvollen Führung der Stimmen. Der Klaviersatz ist fast orchestral, der Rhythmus eigenartig pikant, und — was bei Schülerstücken von grosser Wichtigkeit ist, auch der Pause ist ihr volles Recht eingeräumt. So rühmenswerth nun auch die strenge Stimmführung ist, so entspringt doch auf Kosten derselben zuweilen eine kleine Unbequemlichkeit, nämlich ein zu enges Zusammendrängen der Stimmen und Ineinandergreifen der Hände, wie z. B. in der vierten Sonate Seite 6 im 5. und 6. Takt, oder in der ersten Sonate Zeile 2, Takt 1, wo fis g c h sich zwischen es und d drängt. Hierbei erschwert noch der zweite Finger der Linken auf fis die Ausführung, der dritte wäre bequemer. Wem das Ineinandergreifen in solchen Fällen zu schwer wird, verwechsele Bass und Mittelstimmen, was z. B. auf Seite 6 der Sonate IV in der letzten Hälfte des 5. und 1. des 6. Taktes wohl angeht.

Ich habe die Sonaten sehr lieb gewonnen. Verschmäht es nicht, werthe Kollegen und Kolleginnen, Euch mit denselben bekannt zu machen und recht liebevoll in den Geist derselben einzudringen, sie werden auch Euch erfreuen. Beherzigt aber: sie sind für Schüler mit schon gereifter musikalischer Erkenntniss. Manches darin ist von etwas herber Schönheit, aber frisch und gesund ist alles und vortreffliches Schutzmittel gegen den Einfluss musikalischer Zuckersachen, denen man leider so häufig begegnet und die den Geschmack an gesunder musikalischer Kost verderben. Emil Breslaur.

Gustav Hasse, 12 Klavierstücke für kleine Hände. Op. 44 (Berlin. Simon.)

Diese Klavierstücke treffen, nach meinem Dafürhalten, fast durchgängig den für Kinderstücke geeigneten Ton. Es sind sauber gearbeitete kleine Stückchen, die trotz ihres geringen Umfanges und der bescheidenen technischen Anforderungen nichts Schablonenmässiges in der Konzeption haben und daher in der That geeignet sind, die musikalische Fantasie des Schülers anzuregen. Die Reihenfolge der in fortschreitender Schwierigkeit geschriebenen einzelnen Nummern ist gut angeordnet und verleiht schon hierdurch dem Werke einen Vorzug vor vielen anderen seiner Art. Moritz Moszkowski.

Von den mir vorliegenden 12 Oktaven-Etüden von **Jean Vogt** op. 145, (Berlin. Carl Simon), habe ich mit vielem Vergnügen Kenntniss genommen und dieselben auch sofort meinem Unterrichtsrepertoire einverleibt. Ich bin der Meinung, dass das verhältnissmässig schlechte Oktavenspiel so vieler sonst schon vorgerückter Klavierschüler zum grossen Theil auf den Mangel an Oktaven-Etüden mittlerer Schwierigkeit zurückzuführen ist. Es ist mir daher eine grosse Freude gewesen, einen so tüchtigen Klavierpädagogen wie Jean Vogt, sich diesem Felde zuwenden zu sehen, welcher denn auch, wie zu erwarten stand, mit seinen Oktaven-Etüden ein Werk lieferte, welches, ohne jemals eine sehr mässige Schwierigkeit der Ausführung zu übersteigen, alle Disziplinen des Oktavenspiels in abwechselndster Weise behandelt und auf Grund dieser Qualitäten wohl einer allseitigen Verbreitung sicher sein kann.

Moritz Moszkowski.

Arno Kleffel. „Ein Kinderfest“. Acht vierhändige Klavierstücke, Op. 5. Heft I—IV. Berlin, Carl Simon. Neue Ausgabe.

Der talentvolle Komponist schildert in acht zierlichen und charakteristischen Stücken, die selbstverständlich auch bequem ausführbar sind, eine Reihe der glücklichsten Momente aus dem Kinderleben. Der

naive Ton, die einfache und doch gewandte Behandlung der Harmonik, die überall charakteristische, eindringliche Rhythmik, muss selbst jugendlichen Spielern sofort das Herz öffnen. Die zweite Ausgabe beweist schon, welchen Eingang bei Spielern und Hörern Kieffel's sinniges Werk gefunden, sie ist die beste Empfehlung für die fernere Zukunft desselben.

Gustav Jankot: Sechs Jugendbilder für das Klavier zu vier Händen. Op. 16. Berlin, Carl Simon.

Die sechs Stücke sind für schwache Kräfte berechnet, daher auch in jeder Hinsicht in einfachem Charakter gehalten. Der enge Rahmen und vor Allem der instruktive Zweck der Stücke gestatten dem Komponisten nicht, die Schwingen seiner Kunst zu hohem Fluge zu entfalten, innerhalb der selbstgezogenen Grenzen giebt derselbe aber Gutes und Zweckentsprechendes. Die Stücke sind wohlklingend und dem Bereich kindlicher Fassungskraft durchaus angemessen, leicht ausführbar, so dass sie für den vom Komponisten bezeichneten Zweck, „zum Gebrauch für die Elementar-Ensemble-Klassen der Konservatorien zu dienen“, ein durchaus schätzbares Material bilden.

Anton Rée: Cadence zum Konzert in C-moll von Mozart. Op. 18.

2) Erinnerung an Haydn, op. 19. Berlin, Carl Simon.

Dem Referenten sind bis jetzt keine Erzeugnisse des obengenannten Komponisten zu Gesicht gekommen. Die beiden vorliegenden Nummern lassen die Gaben des Komponisten weniger erkennen als die des Musikers. No. 1. Die Kadenz (warum Cadence?) zum C-moll-Konzert von Mozart ist die Arbeit eines tüchtigen, geschickten Musikers, der das ihm zur Disposition gestellte Material geschickt zu verwerthen weiss und — was ein Vorzug ist — seine Aufgabe möglichst im Geiste des Meisters zu lösen bemüht gewesen ist. No. 2 ist auch mehr eine glückliche Nachahmung des Haydn'schen Styles (allerdings ja dem Titel entsprechend), als eine Originalkomposition, es ist aber eine gelungene Nachahmung, die wiederum den tüchtigen Musiker erkennen lässt. Referent wird sich freuen, bald einmal eine Originalschöpfung des Hrn. Ree kennen zu lernen. Mit besonderer Anerkennung ist zu erwähnen, dass der Komponist die Jahreszahl des Entstehens seiner Arbeit angeführt hat. Würde dies Gebrauch — wie es der Ref. schon häufiger als Wunsch ausgesprochen — so würde den Historikern wie Kritikern ein grosser Gefallen geschehen. J. Alsleben.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

G. F. Händel: Ausgewählte Klavierkompositionen, für den Unterricht bearbeitet von Dr. Hans Bischoff. (16 Stücke mittlerer Schwierigkeit.)

Joh. Seb. Bach: Auswahl leichterer Klavierkompositionen für den Unterricht von Franz Kullak. Leipzig, Steingräber. (Enthält 19 Stücke.)

R. Deles. Une petite Valse, op. 10.

= Mozart, C-dur Sonate No. 1.

R. Thoma: Märchen, op. 40, No. 1.

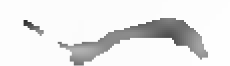
(Dankbare Vorspielstücke.)

Anregung und Unterhaltung.

— Reeves' Musical Directory of Great Britain and Ireland, ein englischer Musiker-Kalender, ist bei W. Reeves, 185 Fleetstreet in London erschienen. Der Preis desselben ist geb. ½ Krone oder 2 ℳ 50 ₰ nach unserem Gelde. Er enthält sämmtliche Kirchen Londons und der Hauptstädte des Reiches mit ihrem Sänger-Personal, den Organisten und Chordirigenten, ferner die Musikschulen und Musikgesellschaften, die Musikzeitungen, die Adressen der Lehrer und Lehrerinnen nach den Instrumenten geordnet, und die Kapellmeister der britischen Armee, alles mit grosser Sorgfalt und sehr übersichtlich zusammengestellt. Unter den Instrumentallehrern findet man einen Herrn Stockes als Lehrer der Jews Harp. Was ist Jews Harp (Judenharfe) für ein Instrument? Mancher meiner geehrten Leser dürfte um eine Antwort verlegen sein. Jews Harp ist das unserer Jugend unter den Namen Brummeisen oder Maultrommel wohlbekannte Spielzeug. Es sieht wie ein zusammengelegter Korkzieher aus und hat an Stelle der Spirale eine Metallzunge. Die Mundhöhle, an welche diese Zunge gelegt wird, bildet die Resonanz. Will man das Instrument ertönen lassen, so bringt man dem Finger der rechten Hand die Zunge in Schwingung. Höhe und Tiefe des Tones werden einzig und allein vermittelst der durch Bewegung von Zunge und Lippen bewirkten Verengung oder Erweiterung der Mundhöhle hervorgebracht. Nach Wheatstone's Forschungen vermag man auf dem Instrument, angenommen, dass der Grundton der Stahlzunge C sei, folgende Töne zu erzeugen:

C, c, g, $\bar{c}$, $\bar{e}$, $\bar{g}$, $\overline{ais}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$, $\overline{\overline{fis}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\overline{\overline{as}}$, $\overline{\overline{ais}}$, $\bar{\bar{h}}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$.

Trotzdem man nun auf diesem primitiven Instrumente nicht einmal eine Scala hervorbringen kann, so ist es doch möglich, mit Hilfe mehrerer Instrumente ganz gute Wirkungen zu erzielen, ja, es ist auch künstlerischer Behandlung fähig, wofür schon die Thatsachen sprechen, dass es Lehrer für dasselbe giebt, und dass unser Jahrhundert sogar einen Maultrommel-Virtuosen aufzuweisen hat. Ein Herr Eulen-



stein gab in den zwanziger Jahren Konzerte und bediente sich dazu 16 dieser Instrumente. Man erzählt, dass die Wirkung, welche er hervorgebracht, ganz eigenartig und von grosser Schönheit gewesen sei.

E. B.

* * *

In dem Artikel in No. 4 des Kl. L., die Fremdwörter von F. Geyer heisst es ganz recht — „gebrauchen wir die Fremdwörter aus Noth“ — und ich möchte hinzufügen, nicht auch aus Bequemlichkeit. Es berührt mich immer unangenehm, wenn ich lese oder höre Cellist, Cello. Cello- heisst zu deutsch chen. Also ein chen Spieler — Erfordert es denn so viele Zeit den wohllautenden Namen Violoncello auszusprechen? und klingt das Wort nicht viel besser als das zischende Cello, Cellist. Die letztere Benennung stammt aus den 30er Jahren, denn schon 1837 eiferte G. W. Fink in der Leipziger Musik-Zeitung gegen diese nichtsbedeutende Benennung und meinte man könnte das Instrument ebenso gut Hm, Hem, oder Hum heissen.

* * *

Dass Fuge dem Tischler-Handwerk*) entnommen, ist doch wohl kaum ernsthaft gemeint, bis jetzt hat man es von dem lateinischen Fuga, Fugere, Fugare abgeleitet.

Louis Köhler sagt in der Berliner (neuen) Musikzeitung Jahrgang 1860 No. 18 und ferner in dem gediegenen Artikel „Populäre Erläuterung der Fuge und des Kontrapunktes.“ Man könne das Wort Fuge auf das nothwendige genauere Fügen aller Stimmen in das, was Fug und Recht ist (wie man in hergebrachter Redeform sagt) zurück führen, sonst aber leitet man das Wort ab von Fuga, Fugere, Flucht Fliehen, weil die eine Stimme beim einsetzen nach der anderen kommt, und vor der anderen herläuft — flüchtet.

Papenburg. B. J. Klentzer

Hier folgen nun noch einige Erklärungen des Wortes „Fuge“, wie sie ältere und neuere Musikschriftsteller gegeben haben. E. B.

Joan Tinctor[1]) „Fuga est identitas partium cantus quo ad valorem, nomen, formam et interdum quo ad locum notarum et pausarum suarum.“

Prätorius[2]) Fugae nihil aliud sunt, ut ait Abbas D. Joannes Nucius; quam ejusdem thematis per distinctos locos crebrae resultationes Pausarum interventu sibi succedentes. Dictae sunt autem a fugando, quia vox vocem fugat, idem melos de promendo. Italis vocantur Riccrcari Ricercare enim idem est, quod investigare, quaerere, exquirere, mit fleiss erforschen vnd nachsuchen, dieweil die Tractirung einer guten Fugen mit sonderbahrem Fleiss aus allen Winkeln zusammengesucht werden muss, wie vnd vff mancherlei Art vnd weise dieselbe in einander gefügt, geflochten, duplirt, per directum et indirectum, seu contrarium, ordentlich, künstlich und anmuthig zusammengebracht, vnd bis zum ende hinausgeführt werden könne. Nam ex hac figura omnium maxime Musicum ingenium aestimandum est, si pro certa Modorum natura aptas Fugas eruere, atque erutas bona et laudabili cohaerentia rite jungere noverit.

Christ. Demantius[3]) „Fuga ist ein solcher Gesang, da etliche Stimmen aus einer singen und immer eine die andere gleichsam jaget.“

(Tinctor und Demantius verstanden also unter Fuge das was wir heut Kanon nennen.)

Johann Gottfried Walther[4]) Fugha, Fuga (ital.) Fugue (gall.) Fuga (lat.) φυγή (gr.) eine Fuge, ist ein künstlich Stücke, da eine Stimme der andern, gleichsam fliehend mit einerley themate, in verschiedenem Tone nacheilet. s. Niedtens Musical. Handleitung zur Variation des G. B. p. 11. oder, nach Matthesonii Beschreibung, Crit. Mus. T. 1 p. 263. in der Anmerckung eine Haupt-Figur, bestehend in einer gewissen Wiederhohlung und künstlichen Vertheilung einer einzigen fest-fürgesetzten Clausul (auch wohl mehrer wenn sie doppelt ist) welche man in verschiedenen Theilen, des Gesanges, er sey mit 2. 3. 4. oder mehr Stimmen, wechsels-weise zu hören bekommt.“ Hat den Nahmen à fugando, weil eine Stimme die andere gleichsam jagt. Dass einige Italiäner dieses Wort auch im Singulari mit dem h zu schreiben pflegen, geschiehet ohne Zweiffel darum den Pluralem, (welcher Fughe heisset) desto besser zu formiren, und zu verhindern, dass er nicht unrecht möge ausgesprochen werden. In Pezenfelders Apparatu eruditionis stehet das Wort Fuga, auch an statt Fusa gebraucht, und bedeutet eine Achtel-Note.

Mattheson[5]). Fuge von fugere, fugare „weil eine Stimme von der andern gleichsam wegfliehet, und auf solcher Flucht, welche lateinisch fuga heisset, auf eine angenehme Art verfolgt wird.“

Reissmann[6]) Die Fuge ist direkt aus dem Kanon hervorgegangen. Dieser hiess ursprünglich Fuga und erst, als das moderne Tonsystem allmälig hervorzubrechen begann und den Kanon zur Fuge umgestaltete, nannte man diese, Fuga periodica und den Kanon Fuga in consequenza oder Fuga legata. In unserer Zeit bezeichnen wir mit dem Namen Fuge diejenige Nachahmungsform, die nicht, wie der Kanon durch Nachahmung eines abgeschlossenen Satzes, sondern durch die, nach bestimmten Gesetzen der Nachahmung erfolgende Bearbeitung eines Motives, hier Thema genannt, entsteht.

Der Aesthetiker Vischer gebraucht den syntaktischen Terminus: „Satzgefüge“, weil in dem Tonstück dieser Gattung ein Vorangehen und Nachfolgen mehrerer Stimmen in ununterbrochenem Wettlauf nach einem gemeinsamen Ziele, ein eifriger Wettkampf um die gleiche Aneignung einer gemeinsamen

*) Kirnbergers Vater war ein Tischler, eines Tages sass der Sohn nachdenkend in der Werkstatt. Der Vater fragte ihn, worauf er sinne „ach ich soll eine Fuge machen“, entgegnete er, „und kann es nicht“. Wenn es weiter nichts ist, meinte Papa Kirnberger, legte ein Stück Holz zurecht, nahm eine Hobel und zeigte seinem Sohne, wie der Tischler eine Fuge macht.

[1]) Terminorum Musicae diffinitorium 1477.
[2]) Syntagma musicum 1619.
[3]) Isagoge artis mus. 1656.
[4]) Musikalisches Lexikon. 1732.
[5]) Vollkommene Kapellmeister. 1739.
[6]) Lehrbuch der musikal. Kompositions-Lehre.

Idee stattfindet, das Thema selbst gewissermassen immer auf der Flucht ist."

Ein Witzbold der neueren Zeit meint: Eine Fuge sei ein Musikstück, in welchem eine Stimme vor der anderen flieht, der Hörer aber vor dem Ganzen.

* * *

„Ich weiss einem Künstler, er sei von dem einen oder dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen, und diese besteht darin, dass ich annehme, er sei von aller eitlen Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über alles, er höre gern frei und laut über sich urtheilen und wolle sich lieber auch dann und wann falsch, als seltener beurtheilt wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich gar bald irre, und er ist es nicht werth, dass wir ihn studiren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, dass wir seine Vollkommenheit einsehen und empfinden, wenn wir auch noch so viel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt, dass wir auch Augen und Gefühl für seine Schwäche haben. Er spottet bei sich über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiss, dass er auch das Herz hat, ihn zu tadeln."

Lessing (Hamburg'sche Dramaturgie.)

Meinungs-Austausch.

Aus der Klavier-Abtheilung der Gewerbe-Ausstellung zu Neu-Strelitz.

Das Bedürfniss, einmal andere als Berliner Luft zu athmen, führte mich vor Kurzem nach Neu-Strelitz, woselbst, wie ich zufällig in einem Zeitungsblatte gelesen, eine Ausstellung stattfinden sollte.

Ich fand in einem grossen Kasernenhause und angrenzenden Räumlichkeiten untergebracht eine in ihrer Art ganz hübsch arrangirte kleine Industrie-Ausstellung. — An Klavieren fanden sich in derselben vor Fabrikate von den Herren: Ecke-Berlin, Lambert-Berlin, Lindner Sohn-Stralsund, Peters-Neu-Strelitz, Rene-Stettin, Roloff-Neu-Brandenburg, Rudolphi-Neu-Strelitz, Wolkenhauer-Stettin.

Selbstverständlich verweilte ich bei dieser Ausstellungs-Gruppe längere Zeit und prüfte die Instrumente, um sie kennen zu lernen und mir ein Urtheil über das Geleistete zu bilden.

Die Instrumente von Ecke sind mir nicht unbekannt. Sein Ausstellungs-Objekt bewies wiederum, wie derselbe bestrebt ist, guten Vorbildern nachzueifern.

Auch die Instrumente von Lambert kenne ich.

Die Instrumente von Lindner Sohn waren mir neu. Ich muss bekennen, dass ich von dem, was Lindner ausgestellt hatte, überrascht war. Ungemein hat mich ein grosses kreuzsaitiges Pianino, welches ausserdem in technischer Beziehung noch etwas ganz Neues bot (ein eisernes aus Rauten konstruirtes Gerippe an Stelle der Holzraste), angesprochen.

Die Peters'schen Instrumente haben mich nicht recht befriedigt.

Rene aus Stettin hatte einige Pianinos ausgestellt, an deren einem sich zwei merkwürdige Dinge fanden und zwar unten ein Orgelpedal, welches darum mein ganz speciell-s Interesse erregte, weil mir bekannt, dass die Firma C. Rene eine von denen ist, die die, seit Jahren bewährten, patentirten Reiter'schen klingenden Klavierpedale nachahmt. Nun, dieser Nachahmung kann der Reiter'schen Erfindung nicht schaden. Maasse, Tastenlage, Einrückung, Alles ist gerade so, wie es nicht sein soll. Die Mechanik klapprig, eine Taste sprach an, die andere nicht, auch Tastenfall und Spielart werden nicht den Beifall der Orgelspieler finden.

Die zweite Merkwürdigkeit war, dass in der Mittelfüllung des Instrumentes, an der Stelle, wo man sonst, wenn dieselbe mit einem Bildniss geziert, die Köpfe von Beethoven, Bülow, Liszt, Mozart, Wagner etc. etc. zu sehen gewöhnt ist, das Brustbild eines ungemein jungen Mannes mit einem riesenhaften Ordensbande und mit einer ebensolchen Medaille geziert, die Photographie des Herrn C. René aus Stettin selbst, wie ich später erfuhr, sich befand. Das Instrument war in Klangfarbe, Spielart, Konstruktion und äussere Ausstattung eines jener biederen Handelsinstrumente, wie man sie vor 10—12 Jahren allgemein in besseren Magazinen vorfand.

Roloff aus Neu-Brandenburg hatte einen Flügel und Pianino's ausgestellt. Es waren ganz brave Instrumente älteren Genres. Die Pianino's hatten noch Unterdämpfung; etwas Weiteres lässt sich über dieselben nicht sagen.

Rudolphi in Neu-Strelitz hatte sich auf der Ausstellung nicht als Fabrikant eingeführt; diese grosse Ehrlichkeit muss, noch dazu, da er durchaus nichts Schlechtes bot, hier anerkannt werden.

Wolkenhauer aus Stettin hatte drei Instrumente ausgestellt und zwar sämmtlich kleineren Formates. Eines ohne Eisenrahmen von äusserst sympathischem Tone, bei dem nur, wie es bei dieser älteren Konstruktion ja immer der Fall ist, der Bass an Fülle etwas zu wünschen übrig liess. — Sodann zwei kreuzsaitige Instrumente in Eisenrahmen. Diese beiden Instrumente waren die, das Lindner'sche Instrument ausgenommen, einzigen vorhandenen Typen des jetzigen modernen Instrumentenbaues auf der Ausstellung. Beide verschieden und doch vollendet in ihrer Art. Mich hat besonders das eine derselben, welches sich auch noch durch einfache, aber äusserst geschmackvolle Form auszeichnete, wie man so zu sagen pflegt, gepackt. Seine schöne, wenn auch nicht übermässige Klangfülle bei der höchsten Gleichmässigkeit in allen Tonlagen, ein so eigenartiger, seelenvoller Timbre, jene milde, aber dabei doch bestimmte Farbe, wie sie nur wenige der hervorragenden Meister unserer Jetztzeit, unter denen ich hier zur Vergleichung Biese nenne, zu schaffen im Stande sind.

Nachdem ich genug gespielt und geprüft, verliess ich die Instrumenten-Abtheilung, um mir noch andere Gruppen anzusehen. Nach wenigen Schritten traf ich auf einen mir bekannten Berliner Klavier-Interessenten.

Begrüssung, die üblichen Fragen und Antworten.

Bald war der Meinungs-Austausch über die ausgestellten Klaviere im Gange. In der Hauptsache deckten sich unsere Ansichten vollständig. Wir wanderten noch einmal zur Klavier-Abtheilung zurück. Mein Bekannter fragte: „Wer, glauben Sie, wird hier Preise erhalten?" Da mir Näheres über die Art der Preisvertheilung nicht bekannt war, äusserte ich meine Meinung dahin, dass in Bezug auf den ersten und zweiten Preis es auf die Prinzipien, die das Preisrichter-Kollegium als leitende angenommen, ankomme.

Solle mit dem 1. Preise nur ein Instrument prämirt werden, das neben klanglicher und technischer

[illegible] auf dem Gebiete des Instrumentenbaues [illegible]

„Und der [illegible]?" [illegible] Instrumente [illegible] Neu-Brandenburg [illegible]

[illegible]

Diese Sache [illegible] Jurors [illegible] Hof-Kapellmeister [illegible] Neu-Strelitz [illegible] Neu-Brandenburg [illegible] Herren Juroren [illegible]

Die Sache [illegible]

[illegible]

Als Vertrauensmann beim Ankauf von Instrumenten [illegible] Musiker [illegible]

anderen Fabrikanten, dem der Käufer oder Musiker [illegible] ein Instrument herauszusuchen, welches den [illegible] Anforderungen in Bezug auf Form, [illegible] sachverständigen Prüfung ist hier keine Rede.

Eine ganz andere Sache aber ist es, wenn es sich um eine öffentliche Konkurrenz verschiedener Instrumentenfabriken [illegible]

[illegible]

[illegible] Champagner [illegible]

Hoffen wir, dass Vorgänge, wie sie sich unlängst in Neu-Strelitz abgespielt haben, für die Folge bei keiner Ausstellung mehr vorkommen werden.

Tragen meine Zeilen hierzu bei, so haben sie ihren Zweck erfüllt. Fr. Bauer Berlin.

Antworten.

Herrn Czerwinsky in Lemberg. Die Verlagshandlung hat mir die Werke zugesandt. Meditation über das H moll Präludium von Bach gefällt mir sehr

Herrn C. O. Wiese in Halle. Statut etc. heut an Sie abgesandt.

Frl. Marie Proksch in Prag. Alles empfangen, besten Dank. Wo erschien „Die Kunst des Ensemble" von J. Proksch?

Herrn G. Henckel in Frankfurt a./M. Wird mich freuen, Ihr neues Werk kennen zu lernen.

Bis 9 August bitte ich alle für mich bestimmten Briefe, Manuscripte etc. nach Bad Flinsberg in Schlesien zu richten. Emil Breslaur.

Die Ausstellung musikpädagogischer Lehr- und Hilfsmittel bleibt bis 9. August geschlossen.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 15. **Berlin, 1. August 1880.** **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikaliehandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M.*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M.*

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ein verkanntes Instrument.

Von **A. Naubert.**

„Und Sie werden mich nimmermehr von den Vortheilen des Uebens nach dem Metronom überzeugen!“ „Und nie werden Sie im Stande sein, mir die Nachtheile dieser Methode glaubhaft erscheinen zu lassen.“ Mit diesen Worten schloss auf mein entschiedenes Dazwischenreden der schnell und merkwürdig heftig entbrannte Streit zweier Freunde über das angegebene Thema. Wir hatten vor, uns einige Stunden froh und vergnügt zu unterhalten und waren auf dem Wege nach einer Weinstube im Laufe des Gespräches auf das Unterrichten und das Ueben nach dem Metronom gekommen. Ich fürchte, auch mit diesen Zeilen nicht alle Gegner dieser Methode von ihren Vortheilen zu überzeugen, aber doch glaube ich, vielleicht einige Versuche dadurch anzuregen und schon auf diese Weise Nutzen zu schaffen. — Das Metronom an sich als Taktmesser und Anhalt für das Tempo metronomisirter Tonstücke zu benutzen, durch dasselbe gleichmässig taktische Ausführung zu ermöglichen, erfährt von fast allen Seiten allerdings gebührende Anerkennung, wiewohl auch noch hie und da der Eine und Andre dergleichen Angaben und Untersuchungen für überflüssig hält und der Ansicht ist, der Musiker müsse mit richtigem Gefühl auch das richtige Tempo jedes Musikstückes erfassen. Ich will die Möglichkeit nicht in Frage stellen und nur zu bedenken geben, dass zur Lösung dergleichen Räthselfragen unsere musikalische Literatur Stoff in Hülle und Fülle geboten hat. Um so mehr sollten wir doch den Andeutungen des Komponisten uns fügen, der sich genöthigt fühlte, über den Anfang des Stückes die Zeichen Halbe Note = 120 M. M. oder dgl. zu schreiben und sollten das Metronom um genaue Angabe dieses Tempos bitten. Ich zweifle auch nicht, dass ein ungefähres Treffen der richtigen Bewegung möglich ist, aber eine unfehlbare Sicherheit ist bei der umfangreichen Skala eine Unmöglichkeit. Nach dieser Seite hin, wie schon gesagt, erfährt auch dieses Instrument so ziemlich seine Würdigung und zwar scheint das in der Neuzeit noch mehr der Fall zu sein als vor ungefähr 12—15 Jahren, wenigstens lassen die mehrfach in Musikblättern erscheinenden Annoncen, die das Instrument zum Kauf anbieten, auf grössere Nachfrage schliessen. Ist aber damit der Nutzen desselben erschöpft? In der Neuzeit herausgegebene und metronomisirte Etüden, Uebungen u. dergl. scheinen das Gegentheil anzudeuten. Wenn auch zunächst aus diesen Angaben hervorgeht, bis zu welchem Grade von Schnelligkeit der Herausgeber diese Sachen geübt sehen will, so gehe ich noch weiter und sage: Der grösste Nutzen des Metronoms für die Schule liegt im Ueben nach demselben. Ich will versuchen in Kürze diese Behauptung trotz der Widersprüche, die dieselbe erfährt, zu beweisen. Dazu wende ich zunächst die Aufmerksamkeit der Leser auf die technischen oder auch mechanischen Fingerübungen, das Hand-

werkmässige der Kunst, wenn ich so sagen darf. Der Grundzug aller dieser Uebungen ist, neben verschiedenen Spezialzwecken, *gleichmässige* Ausbildung der Finger. Eine Seite dieser Gleichmässigkeit, und nicht die unbedeutendste, ist die, dass jeder Finger in die Lage gesetzt wird, seine Bewegungen in der *gleichen Zeit* auszuführen. Durch die strenge Beachtung des gleichen Zeitmasses in der Ausführung wird nicht nur die gleichmässige *Schnelligkeit*, sondern auch die gleichmässige *Kraftanwendung* geübt, besonders, wenn, wie es durchaus nöthig ist, eine *ganz stufenmässige* Fortentwicklung des Tempos vom Langsamen zum Schnelleren aufs genaueste eingehalten wird. Man erreicht also dadurch zugleich Förderung der *Beweglichkeit*, der *Kraft* und der *Gleichmässigkeit des Anschlags*.

Angenommen selbst, der Schüler sei mit sehr gutem rhythmischen Gefühl begabt, ist es ihm doch unmöglich, eine so gleichmässig stufenweise Verschnellerung eintreten zu lassen, dass dieselbe lückenlos sich dem Vermögen der Finger anschliesse. Ist das Taktgefühl aber nicht so ausgeprägt, so wird ein gleichmässiges Fortschreiten einmal nicht möglich sein und zum andern wird das mangelnde Taktgefühl nicht der Neigung sich widersetzen können, die schwachen oder ungeschickten Finger durch Verzögern zu unterstützen, die geübtern durch Eilen leichtsinnig und flüchtig zu machen. In der Unterrichtsstunde wird der taktfeste Lehrer Stütze und Halt sein können, aber da auf 4—5 Uebungsstunden, vielleicht auf noch mehrere, doch in den meisten Fällen nur 1 Unterrichtsstunde fällt, dürfte der Nutzen noch nicht weit reichen. Wer ersetzt in den Uebungsstunden den zählenden oder taktschlagenden Lehrer? Ist *ein Lehrer* im Stande, in der nächsten Unterrichtsstunde sich mit Sicherheit des Tempos zu entsinnen, in welchem in der vorhergehenden die Uebungen oder die Stücke gespielt wurden? In solchen Fällen tritt das Metronom ein und bietet seine Dienste an. Es lässt das gleichmässigste Fortschreiten zu, genügt zum strengsten Einhalten der taktischen Bewegung, also der Ausführung einer Zeiteinheit, und übt die strengste Kontrole über den Fortschritt, also auch über das nützliche Verwenden der Uebungszeit, und ist durch das sichtbare und durch Zahlenangaben festgestellte Fortschreiten der Entwickelung der Bewegungsfähigkeit der Finger gleichzeitig dem Schüler selbst ein Sporn für seine Thätigkeit.

In gleicher Weise wie beim Ueben rein mechanischer Sachen wird das Metronom seinen Nutzen erreichen beim Ueben von Tonleitern sowohl in Gruppen mit Betonung der ersten Note jeder Gruppe als auch in schnellerer, gleichmässiger Bewegung und Betonung, ebenso beim Ueben von Etüden. Bis zu diesem Punkte und vielleicht auch noch bis zum Spielen von Etüden, deren Inhalt hauptsächlich der technischen mechanischen Seite sich zuwendet, hoffe ich die Zustimmung für die Zweckmässigkeit der angegebenen Uebungsart aller einsichtigen Klavierlehrer zu haben, wenn auch Manche in derselben etwas Ueberflüssiges erblicken sollten. Der Hauptwiderspruch wird erst kommen, sobald ich den weiteren Schritt thue und das Ueben nach dem Metronom auch für grössere und inhaltreichere Etüden und für Stücke als äusserst nutzbringend empfehle. Es ist nämlich die Ansicht verbreitet worden, dass ein solches Ueben einen steifen und schablonenhaften Vortrag fördere, die Materie über den Geist setze und herrschen lasse. — Ich habe schon im Anfang gesagt, dass die Grundlage des Klavierspiels etwas Mechanisches, Technisches, Handwerksmässiges sei. Auch bei den grössten Kunstaufgaben ist diese Seite nicht zu übersehen, im Gegentheil, je grösser die Aufgabe, je bedeutender sind in den meisten Fällen die Anforderungen an das Mechanische, Technische, und nur dann kann die Aufgabe künstlerisch gelöst werden, wenn diese Seite von dem Ausführenden in der Art überwunden wird, dass er sie vollkommen beherrscht und so behandelt, dass man über dem Walten des Geistes die Mühwaltungen des Körpers vergessen und übersehen kann. Eine Leistung, der man die äussere Mühe und Anstrengung anmerkt, bei der die Technik nicht spielend überwunden wird, befriedigt uns nicht, kann nicht einmal dem geistigen Inhalte gerecht werden, denn der kann nur voll und ganz zur Entfaltung kommen, wenn ihm die hemmenden äusseren Fesseln abgestreift sind. Und dazu soll das Ueben mit dem Metronom verhelfen. Es wird in derselben Weise seinen Nutzen geltend machen wie bei den Sachen, denen nur mechanische Zwecke zu Grunde liegen, es wird zur Erreichung der Herrschaft über die äusseren Schwierigkeiten den sichersten Weg der langsamen Stufenfolge vom gemässigten bis zum geforderten Tempo darbieten und wird erst dann seiner Dienste entlassen zu werden brauchen oder gar müssen, wenn die Finger spielend und fast mechanisch ihre Aufgabe in der geforderten Schnelligkeit lösen. Dann tritt aber die zweite Arbeit ein, das Berücksichtigen des Inhalts. Es ist selbstverständlich, dass von vornherein die verschiedenen Nuancen des Stückes schon beim langsamen Ueben angelegt werden müssen, gleichsam wie beim Untermalen eines Bildes die hauptsächlichen Lichter und Schatten. Sie müssen mit der sich steigernden Schnelligkeit deutlicher ausgeprägt und nach Möglichkeit ausgebildet werden. Nach Erreichung der Stufe, auf welcher das Technische vollkommen überwunden ist und wo das Ueben mit dem

Metronom aufhört, tritt die andere Thätigkeit des Spielens ein, die mehr auf das Innere gerichtet ist und der Fantasie, dem Fühlen und Denken, die Oberhand giebt, während die erstere dem Aeusseren zugewendet war und mehr die Anspannung des Willens zur Aufgabe hatte. Es muss sich einem vorurtheilsfreien Betrachter der Sache augenfällig zeigen, dass nun, nach vollständiger Beherrschung der technischen Schwierigkeiten, zu deren Erreichung das Metronom ein besserer Wegweiser war als das beste Taktgefühl, die Herausbildung der Darstellung des geistigen Gehalts eine mühelosere und schnellere sein kann als im umgekehrten Falle. Der Spieler hat sich seine Aufgabe auf diese Weise getheilt, allerdings in zwei nicht gleiche Hälften, da in der ersten Hälfte ausser dem Technischen schon die Nüancirung und Phrasirung zum Theil angelegt und vorgebildet werden musste. Ausserdem aber, dass das Metronom zur sicheren Erreichung des Zieles ein so guter Wegweiser war, wird es auch bei dem nun fertigen Stücke ein guter Kontroleur sein, in dem es, wenn das Stück im langsamen Tempo gespielt wird, schonungslos jeden technischen, sich im Laufe der Zeit vielleicht eingeschlichenen Fehler enthüllt. „Sie werden mich nicht überzeugen“, mögen Manche sagen. Ich sage: Probiren Sie's! Und wenn ich nur Versuche angeregt habe, so haben diese Zeilen ihren Nutzen erfüllt und, ich bin überzeugt, nach diesen Versuchen auch sicher Proseliten gemacht.

Die Entwicklung der Musik unter dem Einflusse des Christenthums.

Von **Anna Morsch.**

(Fortsetzung und Schluss.)

Es war etwa ein Jahrhundert später, nachdem jenes oben angeführte Schreiben an Boethius, das musikalische Orakel der Zeit, gerichtet worden, als der neue, grosse Reformator für die christliche Musik erstand, dessen Wirken folgeschwer in die Wagschaale fiel, und der dem christlichen Kirchengesange auf lange Jahrhunderte eine feste, bestimmte Richtung geben sollte. Es ist Gregor I, der Grosse, der während seines kurzen Episkopats von 590 bis 604 so gewaltige Umwälzung vollbrachte. Der ambrosianische Gesang, dieser noch aus dem Herzen quellende, von den strengen Formen des Kirchenregimentes mehr unberührte Gesang, mochte wohl in dem unruhigen Wogen der Zeit vielen Schwankungen ausgesetzt gewesen sein, und seinem Verfalle sich nähern, — Gregor war es, der mit kräftiger Hand eingriff und eine ganz bestimmte Form für den Kirchengesang aufstellte. Unter den vorhandenen Gesängen und Melodien wählte er eine bestimmte Anzahl aus, fügte selbst einige neue hinzu und sichtete und ordnete sie nach den Zeiten des Kirchenjahres. Die also getroffene Auswahl, Antiphonar genannt, liess er auf dem Altar St. Petri mit einer Kette befestigen, dass fortan jeder andere Gesang nach dieser Richtschnur unabänderlich geregelt würde. Geringe Schwankungen und Abweichungen im Einzelnen ausgenommen ist dieser also gegründete gregorianische Kirchengesang über ein Jahrtausend Grundlage des katholischen Ritualgesanges geblieben. Gregor's Werk ist ursprünglich nur ein Sammelwerk, er schöpfte aus dem Reichthum der Melodien, die er ungeordnet in den verschiedenen Gemeinden antraf, und so sind es eigentlich die kostbaren Blüthen unmittelbaren und unverfälschten Volksgesanges, die er uns durch sein Werk bewahrt hat. Nur prägte er ihnen das starre Dogma seiner Zeit auf und zwängte sie in die Form, die er einzig heilsam für die alleinseligmachende Kirche hielt. Dennoch ist sein Verdienst nicht zu unterschätzen und mehr als das eines blossen Sammlers, denn was er auswählte, sichtete und ordnete er nach Geist und Inhalt, dass es wie ein einheitliches Kunstwerk erstand und so gross und gewaltig, so ergreifend und unwiderstehlich war die Macht, die in diesen Gesängen lebte, dass das Volk in seinem kindlich befangenen Gemüth sie gleichsam als direkte Offenbarungen des heiligen Geistes ansah, die dem heiligen Manne von oben zu Theil geworden seien.

In voller Selbstständigkeit trat jetzt der gregorianische Gesang neben dem älteren ambrosianischen auf, beide stehen sich gleichsam feindlich gegenüber, denn wenn es für uns auch unzweifelhaft ist, dass Gregor auch ambrosianische Melodien benutzt hat, so verstand er es doch durch die äussere Form seiner Sangesweise einen ganz neuen Charakter zu geben. Wir haben Zeugnisse aus dem 14. Jahrhundert, in welcher Zeit sich der ambrosianische Gesang noch in einigen Mailänder Kirchen erhalten hatte, die von der völligen Verschiedenheit beider berichten.

Jedenfalls ging das Bestreben der tonangebenden, klerikalen Partei darauf aus, den ambrosianischen Gesang, der ihr viel zu weltlich und ungebunden war, mehr und mehr zu beschränken, was ihr ja auch im Laufe der Jahrhunderte bis zum völligen Vernichten gelungen ist. Wenn in den ambrosianischen Gesängen noch die Metrik der antiken Melodie vorherrschend war, so ist es wohl als grösstes Verdienst Gregor's anzusehen, dass er die Melodie aus den Fesseln der Prosodie befreite, und ihr, wenn auch erst für viel spätere Jahrhunderte die Möglichkeit zu selbständigem Leben und freiheitlicher Entwicklung gewährte. Durch das Loslösen von der Metrik wurde das letzte Band zerrissen, welches die christliche Musik noch mit der antiken verknüpfte, und der Ton, der nun von der Wortsilbe befreit war, gewann endlich die Fähigkeit, sich nach Belieben zu

den nun dehnbaren Textsilben in reicher Mannigfaltigkeit, in freien Melodien und Koloraturen zu ergehen.

Das lag freilich dem Plane des grossen Reformators gänzlich fern, und er ahnte wohl selbst am wenigsten die Tragweite seiner Reformen. Er erstrebte zunächst nur das Aufgeben des bisher bekannten Metrums, die Eintheilung in lange und kurze Silben, welcher die Musik sich bisher angeschlossen hatte, hob er auf und liess seinen Gesang nach lauter ganz gleich langen Silben und Tönen ausführen.

Alle Silben an sich wurden von nun an als gleichbedeutend gerechnet, die prosodisch lange konnte auch als kurze gelten und umgekehrt, und nur die Gesetze der natürlichen Deklamation waren zu berücksichtigen. Gregor's Gesang erhielt davon die Bezeichnung „cantus planus“.

Den vier bereits vorhandenen Tonreihen fügte Gregor noch vier neue hinzu und nannte sie im Gegensatz zu den ersten Haupt oder authentischen Tonreihen, Neben- oder plagale*) Tonreihen. Es waren keine selbständigen Töne, vielmehr hat sie Gregor auf eine einfache Weise aus den alten Tonreihen konstruirt. Dieselben bestanden aus dem Umfang einer Oktave, und nach Boethius war die Oktave eine Zusammensetzung von einer Quinte und einer Quarte.

Quinte Quarte
D — A — d

Bei den plagalen Tonreihen versetzte Gregor die oberen, eine Quarte bildenden Töne in eine tiefere Oktave, während die Quinte an ihrer Stelle verblieb, so dass die plagale Tonreihe aus einer Zusammensetzung von Quarte und Quinte bestand.

Der ursprüngliche Anfangston, das D im ersten Kirchenton blieb auch für die erste plagale Reihe, welche mit A beginnt, der eigentliche Haupt und Schwerpunkt, und wurde in ihr zur Final oder Schlussnote. Wenn also die Melodie einer authentischen Weise von ihrem Anfangspunkt aufsteigend zu ihrem zweiten Hauptpunkt, der Quinte, strebend und sich von dort wieder zum Anfangston senkt, so ist hier ein wirkliches Streben zur Höhe bemerkbar, das erst, indem es sich zum Anfangston zurückwendet, seine Ruhe und Abschluss findet. Bei dem plagalen Tone hingegen ist das Aufsteigen zum Mitteltone, dem ursprünglichen Haupt- und Finaltone, schon das Streben nach der Ruhe, die Steigung wäre mehr als Senkung zu bezeichnen, und um den Mittelpunkt, zu dem das ganze Tonstück in innigste Beziehung tritt, und zu dem zurückzukehren die ganze Melodie hindrängt, gruppirt sich somit der Schwerpunkt des Stückes. Der plagale Ton bekommt dadurch etwas Schwankendes, Unselbstständiges, die alte Theorie bezeichnete ihn als weiblich, während dem authentischen Tone mit seinem festen, sichern Auftreten der Charakter des Männlichen zugeschrieben wurde.

Die acht Kirchentöne stellen sich somit in folgender Weise mit ihren Bezeichnungen dar.

Die Uebereinstimmung des 1. und 8. Tones ist nach dem Vorhergesagten nur scheinbar, da ja der erste den Character des authentischen, der letzte den des plagalen Tones hat.

Die Hauptmerkmale der Melodiegestaltung innerhalb dieser acht von einander verschiedenen Tonreihen liegen nicht wie bei unserem heutigen Dur- und Mollgeschlecht in bestimmten ihnen zu Grunde liegenden Harmonien, sondern in der jeder Tonreihe eigenthümlichen Fortschreitung der Intervalle und in dem ganz fest bestimmten Umfange jedes einzelnen Kirchentones. Noch harrte die Harmonie wie ein traumhaftes Märchenland ihres Erwachens, und so wurden die Melodien ohne Rücksicht auf sie einzig mit gewissen Regeln der Fortschreitung, und mit Beachtung der Anfang- Mittel- und Schlussnote erfunden, während ausserdem noch für jeden Kirchenton der ganz bestimmte Umfang festgestellt war. Zunächst hatten die Melodien den Umfang einer Oktave überhaupt nicht überschreiten sollen, bald jedoch führte die Praxis zu gewissen Licenzen, und spätere Theoretiker stellten für jeden Kirchenton die Menge der Töne fest, welche jedem einzelnen nach der Höhe oder der Tiefe hinzugefügt werden durften. Viele alte Theoretiker haben die Lehre von der Natur und Unterscheidung der Tonalitäten und ihrer räumlichen Ausdehnung mit äusserstem Fleiss und Gründlichkeit behandelt, ich nenne hier nur die Namen von Glareanus, Tinctoris, Franchinus Gafor, Hermann Finck u. s. w.

Man nannte die auf dieser Grundlage gefundenen Melodien Toni, Modi, Tropi oder auch Tenores. Der letzte Name kam bald ausser Gebrauch, als man im mehrstimmigen Gesange den cantus firmus mit Tenor zu bezeichnen begann. Der Name „Tropus“ hat sich lange erhalten, er wurde gleichbedeutend mit Tonart oder Oktavengattung gebraucht, auch benannte man die, der Schlussnote des Psalmen- und Responsoriengesanges angehängten, kurzen oder längeren melodischen Schlussformeln, mit dem Namen „Tropen“. Ursprünglich hatte jede Kirchentonart ihren festbestimmten Schluss gehabt, mit der weiteren Ausbildung des Gesanges aber, und besonders mit der erwachenden Sangeslust des Volkes, dem die Theilnahme am Kirchengesange versagt war, bildeten sich auf diesen Schlüssen, besonders dem Alleluja länger ausgesponnene, melodische Vokalisen, die man auch Tropen oder auch Differenzen nannte. Sie bildeten sich im Laufe der Jahrhunderte in reicher Auswahl beim Psalmen und Responsoriengesange heraus.

Dass die gregorianischen Melodien sich immer noch wesentlich von den unsern unterscheiden mussten, liegt schon in der äusseren Gestalt der ihnen zu Grunde liegenden Kirchentones, nur zwei von ihnen haben den Semitonion, den Halbtonschritt, am Schluss, und dieses Fehlen des natürlichsten aller Schlüsse prägt ihnen einen ganz eigenthümlichen, fremden Charakter auf, ein unbestimmtes, sehnendes, unbefriedigtes Verlangen klingt aus ihnen heraus.

Es ist dasselbe unbefriedigte und unerreichte Ziel, dasselbe Sehnen und Verlangen, das uns aus allen Schöpfungen damaliger Kunst anblickt. Die schöne Verschmelzung von Geist und Welt, Idealismus und Realismus, die im klassischen Alterthum zur höchsten Formvollendung geführt, hatte der christlich, mittel-

*) Plagal kommt her von dem griechischen Worte plagios, schräg, seitwärts. K. B.

altertliche Geist verworfen; ihm kam es nicht auf die schöne Form, sondern einzig auf die innere Wahrheit an, und da die überirdischen Anschauungen der Kirche sich nie in die gewünschte Form hineinschmiegen konnten, wie die menschlich wahren Offenbarungen der griechischen Kunst, so blieb immer ein Unfertiges in allen Schöpfungen der mittelalterlichen Zeit zurück. Der überströmende Inhalt wächst nie ganz in die Form hinein, sie ist ihm gleichsam wie ein leeres Aeussere nur angeheftet und die unerfüllte Verschmelzung und Versöhnung beider lässt jenes unbefriedigte Sehnen und Verlangen in der Brust des Schauenden zurück. So blickt es uns aus den Gebilden der plastischen Kunst an, so klingt es uns aus den langen, gleichmässigen Tonintervallen des gregorianischen Gesanges entgegen, wir empfinden den friedlichen Ernst, die düstre Erhabenheit, aber in Herz und Gemüth, das seine subjektive Empfindung noch nicht zur Entfaltung bringen darf, dringt es nicht.

Gregor, der Stifter des gregorianischen Gesanges, war nun auch mit heiligem Eifer bemüht, seiner Sangesweise Eingang und Verbreitung zu verschaffen. Der lebendige Unterricht war ihm dazu das geeignetste Mittel, und so stiftete er zunächst in Rom eine Singeschule, in welcher Knaben im richtigen und reinen Singen nach Buchstaben und Neumen unterrichtet und ausgebildet wurden. Er soll selbst dabei thätig gewesen sein, man zeigt als Reliquie noch ein Ruhebett, von welchem aus er dem Unterricht der Knaben beigewohnt, und die Geissel, mit welcher er sie selbst bei unzureichendem Fleiss und Aufmerksamkeit bestrafte. Aber auch in die Ferne erstreckte sich sein Wirken, er durchschaute mit klugem Seherblick, dass nichts geeigneter sei, die kaum dem Heidenthum entrissenen Gemüther bei dem neuen Glauben zu erhalten, als ein einheitlicher Ritus und Gesang beim Gottesdienst. So schickte er denn seine Boten in die Welt; den Priestern und Aebten, welche das neue Evangelium zu verkünden hatten, gesellte er ausgebildete Sänger, dass die Neubekehrten sogleich den vorschriftsmässigen Kirchengesang erlernten. Für England hatte Gregor immer ein besonderes Interesse gehegt, seinen Abgesandten war es auch schnell gelungen, der christlichen Lehre Eingang zu verschaffen, schon im Jahre 605 hatten 10,000 Angelsachsen die heilige Taufe empfangen, und ebenso glückte es ihnen, den neuen Kirchengesang einzuführen. In Kent fand der gregorianische Gesang aufmerksame Pflege und Ausbildung, von hier aus wurden in späterer Zeit im römischen Gesang ausgebildete Sänger in andere Gegenden geschickt. Auch durch Gallien zogen Mönche und Sänger, aber der leichtbewegliche Sinn der Gallier hielt nicht mit dem nöthigen Ernst an dem Gegebenen fest. Bald hatten sie die ernsten, gemessenen Klänge des gregorianischen Gesanges sich in ihrer Weise umgeformt; dem strengen, kirchlichen Ernst gesellten sie eine wesentliche Färbung, und erst im 8ten Jahrhundert zu Pipin's Zeiten wurden grössere Anstrengungen gemacht, dem wahren, römischen Gesang allgemeine Geltung zu verschaffen. Deutschland lag zu Gregor's Zeiten noch tief im Banne des Heidenthums. Die Apostel, welche auch hier die Leuchte des Evangeliums anzuzünden bemüht waren, kamen zunächst von England und Irland, Columbanus und Gallus, Willibrod und Winfrid. Gallus war der Gründer des später so berühmt gewordenen Klosters St. Gallen und Winfrid, genannt Bonifacius wurde der eigentliche Paulus für Deutschland. In Fulda, Eichstädt und Würzburg stiftete er Gesangschulen, und war mit heiligem Eifer für die Sache bemüht. Aber erst Karl dem Grossen sollte es nach unendlichen Mühen gelingen, dem gregorianischen Gesange allgemeine Anerkennung zu verschaffen.

So ging denn in innigster Gemeinschaft mit der Ausbreitung des Christenthums die christliche Musik ihren Gang, wir sehen am Schlusse dieser Zeitepoche überall den Grundstein gelegt, und was der grosse Reformator in Rom mit kühnen, weitumfassenden Gedanken erstrebt, das schien der Wirklichkeit entgegenzureifen. Ueberall, wo das Licht des Evangeliums in die dunkle Nacht des Heidenthums gedrungen, da ertönten auch seine feierlichen erhabenen Weisen, und klopften mit unwiderstehlicher Gewalt an die dumpfen, wahnbefangenen Gemüther. Und das Volk lauschte ahnungsvoll den göttlichen Stimmen, und die Saat, die Gregor ausgesäet, sie sollte aufgehen zu herrlicher, hundertfältiger Blüthe! — —

Musik-Aufführungen.

Lassen's Faust-Musik.

Hätte Goethe, wie sein Vorgänger Aeschylus, die Fähigkeit des Dichters mit der des Komponisten in seiner Person vereint und wie jener die Musik zu seinen Tragodien selbst verfasst, so wäre den nachfolgenden Tonkünstlergeschlechtern manche Arbeit erspart geblieben. Weder Lindpaintner noch Radziwill, weder Schubert noch Schumann würden es unternommen haben, die gewaltige Faust-Dichtung in ihrer Weise zu interpretiren, denn kein Publikum der Welt wäre geneigt gewesen, sie mit anderen Tönen, als den vom Autor ersonnenen, sich vorführen zu lassen. Eine solche Urmusik zum Faust uns vorzustellen, dazu reicht unser Einbildungsvermögen nicht aus; stellen wir uns aber auf den Boden der Wirklichkeit, so können wir die Annahme nicht unterdrücken, dass, wie es der verhältnissmässig schnelle Wechsel des musikalischen Geschmackes mit sich bringt, eine Goethe'sche Musik zum Faust keineswegs die gleiche Dauerbarkeit bewährt haben würde, wie die Dichtung selbst. Wir wissen, dass das musikalische Empfinden des Dichterfürsten über die Kreise Reichardt's, Zelter's und Christoph Kayser's nicht recht hinaus wollte; von den vielen Schubert'schen Kompositionen seiner Gedichte scheint er, obwohl er sie wiederholt von den besten Künstlern vortragen hörte, keinerlei

Eindruck erhalten zu haben, denn weder in seinen Tagebüchern noch in seinen Gesprächen finden wir den Namen jenes unvergleichlichen Liedersängers auch nur ein einziges Mal erwähnt, und wie fremdartig, fast peinlich, er durch die Bekanntschaft mit Beethoven's Musik berührt war, erzählt uns Mendelssohn im ersten seiner „Reisebriefe". Da liegt denn die Vermuthung nahe genug, dass eine von ihm verfasste Musik durch allzu grosse Zahmheit einen für spätere Generationen verletzenden Kontrast zu dem titanenhaften Aufschwung der Dichtung gebildet haben würde, und wir wollen deshalb dem Schicksal nicht zürnen, dass es an Stelle des Dichters den genannten Musikern, denen sich neuerdings noch der Weimarer Hofkapellmeister **Eduard Lassen** angeschlossen, die Aufgabe gestellt hat, den Eindruck der grossen Menschheitstragödie durch die Macht der Töne zu verstärken und zu befestigen.

Dürfen wir als die musikalische Signatur unserer Zeit das Streben bezeichnen, einerseits Ton und Wort inniger zu verschmelzen, andrerseits der Bühne als Haupt-Wirkensstätte der Tonkunst wiederum zu Ansehen zu verhelfen, so müssen wir gestehen, dass Lassen vor allen seinen Vorgängern durch die äusseren Umstände bei seinem künstlerischen Unternehmen begünstigt worden ist. Als entschiedener Anhänger der Wagner'schen Richtung hat er sich besser als alle früheren der dem Faust gegenüber besonders dringlichen Forderung zu fügen gewusst, dass im Drama die Musik der Dichtung zu dienen hat. Dabei aber zeigt er sich musikalisch so reich begabt, dass seine Tondichtung neben der Poesie Goethe's nicht nur nicht zusammenschrumpft, sondern in den meisten Fällen einen derselben ebenbürtigen Aufschwung nimmt. Um aber Lassen's Befähigung zur Lösung der von ihm übernommenen Aufgabe ausser allen Zweifel zu stellen, sind noch zwei Seiten seiner Künstlerpersönlichkeit hervorzuheben, der Reichthum sowie die Leichtigkeit seiner melodiösen Erfindung und seine grosse Kenntniss der Bühne, welche sich nicht nur in der Behandlung der Singstimmen und des Orchesters, sondern namentlich auch in der Disposition des zu komponirenden Stoffes erweist.

Es wäre ein überaus dankbares Geschäft mit der Partitur der Lassen'schen Faustmusik in der Hand Seite für Seite die obigen Behauptungen zu stützen, den Leser vermittelst ausführlicher Zitate den liebenswürdigen Humor kosten zu lassen, welcher die musikalische Darstellung der Volksscene und des Trinkgelages in Auerbach's Keller durchzieht, den tiefen Ernst, welcher aus dem, den Titelhelden kennzeichnenden Leitmotive und den daraus sich entwickelnden, die inneren Zweifel und Qualen des rastlos strebenden Forschers schildernden Tonbildern zu uns spricht, die liebenswürdige, in antike Heiterkeit getränkte Grazie, durch welche die klassische Walpurgisnacht des zweiten Theiles von der wilden Romantik der nordischen im ersten Theil auf geistreiche Weise unterschieden ist, endlich die durch das Gretchen-Leitmotiv erweckte Ahnung holder Weiblichkeit, die in dem, über Alles sublimen Schlusse des zweiten Theiles, zur Gottheit verklärt, inmitten der strahlenden Chöre himmlischer Heerschaaren dem leidenden Menschengeschlecht das Evangelium der Gnade verkündet. — Bei der Unzulänglichkeit von Raum und Zeit ist es dem Kritiker nicht möglich, die Musik erschöpfend zu analysiren und bleibt ihm nichts anders übrig, als auf den bei Hainauer in Breslau erschienenen Klavierauszug zu verweisen, vermittelst dessen sich Jedermann ein vollständiges Bild der Lassen'schen Arbeit in ihrer ganzen Schönheit und Bedeutsamkeit vergegenwärtigen kann.

Für den Berliner Leser aber füge ich noch die dringende Aufforderung hinzu, die in der Lektüre gewonnene Anregung durch die sinnliche Anschauung zu ergänzen und die Gelegenheit zu benutzen, welche das Victoriatheater gegenwärtig durch die Darstellung beider Theile des Faust mit der Lassen'schen Musik zur geistigen Aneignung des grossartigen Werkes bietet. Freilich sind die musikalischen Kräfte des genannten Theaters nicht hinreichend, um den Anforderungen der Lassen'schen Partitur in vollem Umfange gerecht zu werden, es auch zu verhindern, dass der populäre Charakter so mancher Nummern nicht in Trivialität umschlage, und dass eine Schwäche in der Deklamation, das allzuhäufige Zusammentreffen guter Takttheile mit unbetonten Silben, in ihrer Wirkung gemildert werde. Dennoch bleibt auch der musikalischen Wirksamkeit des Viktoriatheater-Personals noch viel des Guten nachzurühmen. Das Orchester erhob sich unter der Führung seines trefflichen Kapellmeisters **Lehnhardt** mehr als einmal hoch über das Niveau seiner gewöhnlichen Leistungen, der Chor überraschte in den volksthümlichen Gesängen des ersten Theils durch Schwung und Präcision des Vortrags, und die Darsteller des Bettlers, des Schäfers, des Studenten Brander fanden mit ihren Liedern lebhaften und wohlverdienten Beifall. Vor allem aber zeichneten sich die Gesänge der Engel Raphael (Frl. **Bürger**), Gabriel (Frl. **Laskow**) und Uriel (Frl. **Möritz**) durch künstlerische Abrundung aus, was theilweise dem Umstande zuzuschreiben ist, dass Frl. **Laskow**, welche mit ihrer Meisterschaft im Gesange eine gründliche musikalische Bildung verbindet und die Faustmusik s. Z. in Weimar unter Leitung des Komponisten studirte, bei dieser Veranlassung das Einüben der betreffenden Gesänge mit dankenswerther Bereitwilligkeit übernommen hat. W. Langhans.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Kapellmeister F. **Böhme** in Leipzig ist zum Ehrenmitglied der Accademia filarmonica in Bologna ernannt worden.

— Herr Hofkapellmeister A. **Klughardt** in Neustrelitz erhielt vom Herzog v. Anhalt den Verdienstorden Albrechts des Bären.

— Herr Dr. Albert Hahn, Redakteur und Begründer der „Tonkunst“ starb am 14. Juli zu Lindenau bei Leipzig. Als Vorsitzender des Vereins „Chroma“ hat er sich um die Förderung der Chromatik grosse Verdienste erworben. Vor kurzem erst von Königsberg i. Pr. nach Leipzig übergesiedelt, um, von Kunstfreunden unterstützt, eine Schule der neuen Theorie zu begründen, ereilte ihn der Tod. Seinen ehrlichen Bestrebungen zur Förderung des Fortschritts in der Kunst, seinem rastlosen Fleisse, seinen vielseitigen Kenntnissen werden auch Gegner seiner Bestrebungen volle Anerkennung zu Theil werden lassen. Er ruhe sanft! E. B.

— Bülow hat der von Müller-Hartung geleiteten Orchesterschule in Weimar während seines jetzigen Besuches bei Dr. Lust in Anbetracht der seltenen Leistungen dieses Kunstinstitutes eine Ehrengabe von Siebenhundert Mark überwiesen. — Desgleichen machte vor einiger Zeit Hoforganist A. W. Gottschalg dieser Anstalt ein Geschenk von werthvollen Musikalien (darunter die Prachtausgaben der Beethoven'schen, Mozart'schen, Haydn'schen Symphonien etc.) im Werthe von fünfhundert Mark.

— In der rühmlichst bekannten Klavierfabrik des Herrn Duysen, deren Instrumente auf der Berliner Gewerbeausstellung einen Staatspreis erhielten, wurde vor kurzem das 5000. Piano fertig gestellt, welches Ereigniss die Inhaber der Firma veranlasste, ihren Arbeitern ein solennes Fest zu geben.

— Im Louisenstädt. Konservatorium (Dir. H. Mohr) besteht die Einrichtung, dass sämmtliche Schüler zweimal im Jahre ein Solostück event. für Klavier, Gesang, Violine oder Violoncell auswendig vor den geladenen Angehörigen spielen müssen. Diese Vorträge fanden diesmal an 4 auf einander folgenden Musik-Abenden vom Mittwoch den 30. Juni bis Sonnabend den 3. Juli im neugebauten Saale des Konservatoriums statt, und ergaben das Resultat, dass die Schwierigkeit des Vortrags mit wenig Ausnahmen recht befriedigend gelöst wurde. Es kamen an diesen vier Abenden 176 Kompositionen, welche von 25 Lehrkräften einstudirt waren, zum Vortrag.

— Ein noch ungedrucktes Bach'sches Manuscript giebt jetzt in dem Schwarzburg-Sondershausen'schen Städtchen Greussen Veranlassung zu lebhaften Unterhaltungen. Die Erben des vor mehreren Jahren daselbst verstorbenen, in massgebenden Kreisen als grosser Musikkenner bekannten Justizraths L. wussten, dass der letztere von dem bekannten Kapellmeister und Virtuosen Hermstedt in Sondershausen als ein Zeichen der Freundschaft ein Werk Joh. Sebastian Bach's, das noch nicht im Druck erschienen war, zum Geschenk erhalten hatte und liessen sich deshalb die Auffindung dieses kostbaren Schatzes angelegen sein, was ihnen auch gelungen sein soll. Das vermeintliche Manuscript haben sie der „Bach-Gesellschaft in Leipzig offerirt, die auch einen ganz respectablen Preis geboten haben soll, welcher aber den Erben immer noch nicht genügt hat, ebenso wenig wie der vom Prof. Spitta in Berlin gebotene Preis. Nachdem sich die Erben vor einiger Zeit getrennt hatten, war dem Finanzminister Bitter in Berlin, der bekanntlich eine Biographie Bach's geschrieben hat, von der Angelegenheit Mittheilung gemacht worden. Vor wenigen Wochen hat sich Excellenz Bitter an das Amtsgericht zu Greussen gewendet behufs Auskunftsertheilung über den event. Schatz, mit dem ausdrücklichen Bemerken, dass die Möglichkeit vorliege, die preussische Regierung kaufe das Manuscript an. Nach langem Suchen soll denn auch ein Packet Noten aufgefunden worden sein, welche das Gepräge hohen Alters und die Aufschrift trägt, dass diese Noten von J. S. Bach eigenhändig geschrieben sein sollen. Vor einigen Tagen ist es an das Amtsgericht Greussen abgegeben und von diesem an den Finanzminister Bitter abgesendet worden. Das „Leipziger Tageblatt“, welchem diese Mittheilung aus Thüringen zugeht, braucht die Vorsicht, die Verantwortung für diese etwas mysteriöse Entdeckungsgeschichte seinem Korrespondenten zu überlassen.

— Die Pianoforte-Fabrik von Lemcke und Ehrenberg in Schkeuditz bei Leipzig, bekannt durch ihr patentirtes Oktav-System, versendet soeben einen illustrirten Preiskourant ihrer Fabrikate. Selten habe ich, nach den Zeichnungen zu urtheilen, so stylvoll ausgeführte Gehäuse gesehen, wie sie diese Instrumente zeigen. Die im edelsten Renaissancestyl gehaltene Ausstattung muss auch den verwöhntesten Geschmack befriedigen. Ausserdem haben die Instrumente Notenbehälter an beiden Seiten des unteren Theiles, die beim vierhändig Spielen beiseite geschoben werden und eine besondere Art der Leuchter-Befestigung.

Japan. Herr Luther Mason ist in Yokohama angekommen, um eine National-Musik-Schule einzurichten. Die Melodien der Japaner sollen in ihrer Reinheit erhalten und mit Begleitungen versehen werden.

London. Das Händel-Fest fand am 18., 21., 23. und 25. Juni im Kristall-Palast unter Sir Michael Costas Leitung statt. Ausser Vokal-, Instrumental- und Chorwerken geringeren Umfanges gelangten der „Messias“ und „Israel in Egypten“ zur Aufführung. Die Ausführenden bestanden aus 4000 Sängern und einem dieser Anzahl entsprechenden Orchester, die Hörerschaft aus 22.000 Personen.

Paris. Gounod erhielt das Offiziers-Gross-Kreuz der Ehrenlegion.

— Das Programm des historischen Konzerts, welches in der grossen Oper stattfand, umfasste einen Zeitraum von mehr als zwei Jahrhunderten. Sechs Kompositionen waren zur Repräsentation der sechs Epochen der Académie nationale de musique ausgewählt worden und zwar folgende: 1. Fragmente aus Alceste (Lulli 1674). 2. Aus dem „Feste der Hebe“ (Rameau 1739). 3. Aus „Iphigenie in Tauris“ (Gluck 1779). 4. Aus „Anacreon“ (Grétry 1797). 5. Aus „Moses“ (Rossini 1827). 6. Die Jungfrau, heilige Legende von Ch. Grandmougin. Musik von Massenet.

Sondershausen. Herr Kapellmeister Erdmannsdörfer, der verdiente Leiter der berühmten Loh-Konzerte hat gelegentlich des Regentschaftswechsels seine Entlassung genommen. Das Programm für das Konzert am 18. Juli, welches bereits veröffentlicht war und welches E. zu dirigiren hatte, musste abgeändert und die Leitung einem anderen Dirigenten

übertragen worden. Erdmannsdörfer übernahm vor 10 Jahren als Nachfolger von Max Bruch die Leitung der Sondershauser Hofkapelle, bei welcher jeder Mitwirkende ein Künstler ist. Sie darf als eine der der ersten Kapellen Deutschlands bezeichnet werden. Max Erdmannsdörfer hat vornehmlich Kompositionen der neudeutschen Schule von Berlioz, Liszt, Raff und Wagner aufgeführt. Leider bleibt zu befürchten, dass mit dem Zurücktritt des kunstsinnigen Fürsten Günther auch die Hofkapelle nicht mehr auf ihrer gegenwärtigen Höhe bleibe.

Bücher und Musikalien.

Wilhelm Bäumker: Orlandus de Lassus, der letzte grosse Meister der niederländischen Tonschule. Freiburg im Breisgau bei Herder.

Seiner sehr beifällig aufgenommenen Monographie über „Palestrina", den italienischen Fürsten der Kirchenmusik des Mittelalters hat Herr W. Bäumker ein ähnliches opusculum über Orlando Lasso, den nordländischen Fürsten der Tonkunst derselben Zeit, folgen lassen. Auch diese höchst werthvolle Arbeit des Verfassers liefert den erfreulichen Beweis, dass derselbe für derartige Werke ausserordentlich befähigt erscheint. Ähnlich wie die Palestrina-Studie gewiss in Vielen die Sehnsucht erweckt hat, sich näher noch in die Tonschöpfungen dieses italienischen Tonmeisters zu versenken, so wird es zuversichtlich auch diese Orlando-Studie für Orlando erreichen, um so mehr, als sich ja grade in der Gegenwart ein ganz erstaunliches Interesse für die schaffende Thätigkeit der grossen alten Meister der Kirchenmusik kund giebt. Wenn nun auch der niederländische Meister auf allen Gebieten der musikalischen Komposition Grosses, Unvergängliches hervorgebracht hat, so liegt dennoch der Höhepunkt seines künstlerischen Ingeniums in der geistlichen Musik. Wie weitblickend unser Autor seine Aufgabe zu lösen versucht, das wird sich schon aus einer kurzen Inhaltsangabe der Monographie ergeben. Von dem richtigen Grundsatze ausgehend, dass die musikhistorische Bedeutung Orlandos „nur im engen Zusammenhange mit der Entwickelung der niederländischen Schule" zu erfassen ist, entwirft der Verf. im einleitenden Kapitel ein klares, übersichtliches Bild vom Zeitalter der niederländischen Tonkunst, worin, wie sich von selbst versteht, zugleich die Entwickelungsgeschichte der Polyphonie gegeben wird. Die Summe seiner Ansichten drückt der Autor (p. 6) so aus, dass in dieser Periode das Streben offenbar wird, „die Kunst der Polyphonie allmählich zu entwickeln und ihrer höchsten Vollendung entgegenzuführen und zwar auf Grundlage der kirchlichen Tonarten und zur Verherrlichung des katholischen Kultus." Daran schliesst sich die Charakterisirung der vornehmsten niederländischen Tonmeister vor Orlando, als da sind: Gilles de Binch, Dufay, Johannes Okeghem (Okenheim), Jakob Obrecht (Hobrecht), Jusquin de Pres, Arcadelt, Goudimel, Adrian Willaert, Johannes Tinctoris, Isaak, Gombert, Jannequin u. A. m. — Das II. Kapitel (p. 12 ff.) enthält die Lebensgeschichte des Helden bis zu seiner Berufung nach München. Orlandus de Lassus, geboren 1520 zu Mons (Bergen) im Hennegau, hiess ursprünglich Roland de Lattre. Eine schreckliche Begebenheit aus seiner Jugendzeit veranlasste ihn, einen andern Namen anzunehmen. Sein Vater nämlich ward wegen Falschmünzerei verurtheilt, „mit einer Kette falscher Münzen um den Hals dreimal um das Hochgericht herumzugehen." Der junge Roland war damals 12 Jahre alt und nannte sich nunmehr Orlandus Lassus. Von den mannigfachen anderen Bezeichnungen seines Namens seien nur noch diese drei hervorgehoben: Orlando di Lasso, Roland Lasse, Roland Lass. — Das III. Kapitel schildert das Leben des Tondichters am Hofe des grossen Kunstfreundes Albert V. von Baiern, ferner die Komposition der Busspsalmen, Orlando's Meisterwerk (komponirt 1559—1560). Der Verf. sagt u. A. darüber: „Mit diesem Werke hat Orlandus sich ein ähnliches Denkmal gesetzt, wie Palestrina mit seiner Missa papae Marcelli." (p. 16). Darauf folgt dann eine ebenso eingehende als lichtvolle Analyse der epochemachenden Komposition. Wie gründlich der Autor verfährt, mag auch aus dem Umstande entnommen werden, dass er vor der eigentlichen Analyse eine Erörterung über die Entstehung und kirchliche Bedeutung der Busspsalmen giebt. Dass er diese 7 Busspsalmen lediglich nach der Vulgata zitirt, ist insofern zu bedauern, als sein Werkchen ja auch von Nichtkatholischen gelesen wird, die sich nun einmal mit der Luther'schen Bibel begnügen müssen. Die 7 Busspsalmen: 6, 31, 37, 50, 101, 129 und 142 (nach der Vulgata), sind in der Luther'schen Bibelausgabe die Psalmen 6, 32, 38, 51, 102, 130 und 143. — Wie man dazumal Werke grosser Künstler zu schätzen verstand, ergiebt allein schon folgende Mittheilung über die Aufbewahrung dieser Busspsalmen (p. 22): „Der Herzog Albert, von Bewunderung über das Werk erfüllt, liess die Komposition auf Pergament abschreiben und in zwei Foliobände binden. Der Maler Hans Mielich erhielt dann den Auftrag, dasselbe auf die prachtvollste Weise mit Gemälden auszustatten. Samuel a Quickelberg lieferte in zwei (weitern) kleinern Foliobänden eine Beschreibung des Inhaltes der beiden erstgenannten Pergamentbände. Diese vier Bände, prachtvoll eingebunden, bilden heute einen Hauptschatz der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München." — Das IV. Kapitel spricht von der Ernennung des Orlandus zum ersten Kapellmeister (1562), ferner von dem Zustande der Instrumental-Musik in Deutschland. Aus der unglaublich grossen Zahl der damals verbreiteten Instrumente seien im Interesse der Leser des „Klavier-Lehrer" nur folgende Klavierinstrumente genannt, nämlich: Clavicordium, Virginal, Clavicymbalum und Clavicitherium. — Aus

dem V. Kapitel (Auszeichnung von Kaiser und Papst) geht insbesondere hervor, wie Orlando di Lasso zu den wenigen Koryphäen seiner Kunst gehörte, die auch äusserlich zu hohen Ehren und Würden gelangten. Das Wichtigste hierin war wohl, dass der Kaiser Maximilian I. auf dem Reichstage ihm zugleich für seine gesammte Nachkommenschaft den Reichsadel verlieh. Das höchst weitschweifige aber dennoch sehr interessante Diplom ist vom 7. Dezember 1570 datirt. Aus der Wappenbeschreibung dürfte dem Musiker Folgendes willkommen sein: „Jener weisse, oder silberfarbene Balken, der das mittlere Feld des Schildes bildet, soll in gerader Reihenfolge die drei musikalischen Zeichen in Goldfarbe enthalten. Das erste Zeichen, gewöhnlich Diesis genannt (♯), weil es die weichere Gesangsweise andeutet, soll rechts, das andere aber, das Merkmal des härteren Gesanges (♮) soll links, das weiche (♭) soll in der Mitte des Schildes angebracht werden" (p. 37). — Auch der Papst Gregor XIII., dem Orlandus 1574 persönlich die ihm dedicirten Messen überreichen durfte, ernannte ihn zum Ritter des goldenen Sporns de numero participantium. In der päpstlichen Kapelle wurde er durch die Ordensritter Cardinal Cajetan und Angelo Mezzatosta feierlichst mit dem Sporne bekleidet und mit dem Schwerte umgürtet. — Das VI. Kapitel berichtet von des Künstlers zweimaliger Reise nach Paris. Die glänzendste Aufnahme ward ihm dort am Hofe Karl's IX. zu Theil, der ihm sogar das Maltheserkreuz verliehen haben soll — eine ganz ausserordentliche Ehre. — Das VII. Kapitel (p. 38 ff.) erzählt uns, dass auch nach dem Tode seines grossen Gönners Albert V. († 1579) die Dankbarkeit unsern Künstler verpflichtete, einem ehrenvollen Rufe des Kurfürsten August von Sachsen keine Folge zu geben, vielmehr unter dem Herzoge Wilhelm V. der Münchener Hofkapelle weiter zu dienen. Unter den Kompositionen dieser Zeit mögen hier die im Jahre 1583 dem Herrn Maximilian, Pfalzgrafen bei Rhein, gewidmeten „Neue Teutsche Lieder, Geistlich und Weltlich mit vier Stimmen" eine Erwähnung finden.

Die Frohnleichnamsprozession im folgenden Jahre (1584) hat durch eine Motetten-Komposition Orlandos eine ganz besondere Berühmtheit erlangt. Leider muss ich's mir versagen, des näheren vorzuführen, welche hervorragende Stellung bei den religiösen Feierlichkeiten jener Zeit, zumal bei derartigen Prozessionen, die Musik einnahm (man lese Bäumker's Orlando p. 40 f.). Diese Frohnleichnamsprozession schien durch das schreckliche Unwetter eine Unmöglichkeit werden zu sollen. Wieder und immer wieder drohte neuer Platzregen. Nachdem nun aber unter Orlando's Leitung seine Motette „Gustate et videte" (Kostet und sehet, wie freundlich der Herr ist) angestimmt war, wurde das Wetter prachtvoll schön und die ganze Prozession konnte unter vollem Sonnenschein von Statten gehen. „Man bemerkte sogar auf dem ganzen Wege, dass, sobald Orlandus mit seinem Chore die Motette anstimmte, die Sonne viel schöner schien als vorher, was besonders auch den Fürsten aufgefallen war" (p. 42). Aber kaum befand sich der letzte Mann der Prozession wieder unter dem schützenden Obdach der Kirche, da fiel so gewaltiger Regen vom Himmel, als stände eine zweite Sintfluth bevor. Dadurch ward Orlando's Name besonders populär, denn das ganze Volk erblickte in diesem Ereignisse ein ausserordentliches Himmelswunder. Von diesem Momente an wurde diese Orlando'sche Motette stets bei solchen Prozessionen gesungen, die man veranstaltete, um den Himmel um herrliches Wetter anzuflehen. — Das VIII. Kapitel behandelt die letzten Lebensjahre des Meisters († 14. Juni 1594). Kaum 4 Wochen vor seinem Tode widmete er dem Papste Clemens VIII. seinen Schwanengesang „Die Thränen des heiligen Petrus". Das kostbare, kunstreiche Grabmonument, das ihm seine Gattin Regina aus rothem Marmor auf dem Franziskanerkirchhofe in München errichten liess, erwarb 1802 der Hofschauspieler Heigel. Es kam späterhin nach Nürnberg ins germanische Museum, bildet aber gegenwärtig eine Zierde des Münchener Nationalmuseums. — Aus dem IX. Kapitel, „Stellung des Orlandus zur Kirche und zur Reformation" geht wie bei ähnlichem Objekte in des Verfassers „Palestrina" hervor, dass derselbe das weltbewegende Ereigniss der Reformation nicht nach Gebühr würdigt, begreiflich erscheint's, da der hochgeschätzte Autor katholischer Geistlicher ist. — Schliesslich mag der Vollständigkeit halber angeführt werden, dass die letzten 4 Kapitel der Studie (Kap. X—XIII) von der Entwickelung der polyphonen Musik in Deutschland reden, von Orlando's Reform der Kirchenmusik, ferner von den Urtheilen über Orlandus, dann über den Charakter seiner Kompositionen, sie geben ferner eine sehr geistvolle Parallele zwischen der Polyphonie-Entwickelung des Meisters und der Entwickelung der bildenden Künste, endlich Mittheilungen über die Schüler des Orlandus und die Ausgaben seiner Werke. — Selten mag ein Büchlein wie dieses geschrieben werden, das in seinem engen Rahmen so viel Belehrendes, Gutes darbietet.

Alfred Kalischer.

B. Kothe, Vademecum für Klavierspieler. Eine Zusammenstellung des Theoretischen und Methodischen in Bezug auf den Klavierunterricht. Verlag von L. Holle's Nachfolger, Wolfenbüttel.

Dieses kleine Werk des schon durch verschiedene andere Schriften und Kompositionen instruktiver Tendenz bekannten Breslauer Seminarmusikdirectors dürfte allen Klavierlehrern eine willkommene Zugabe zu dem Lehrmaterial sein, namentlich den Lehrern, die nicht nach einer bestimmten Schule irgend eines grossen Klavierpädagogen, sondern nach eigener, bislang vielleicht noch ungeschriebenen Methode unterrichten. Durch obiges Vademecum wird den Lehrern das oft die Geduld aufs Aeusserste anspannende Wiederholen ein und derselben Regel bei denkfaulen Schülern erspart, da man sie einfach den betreffenden Satz auswendig lernen lassen kann. Die Darstellung Alles dessen, was ein guter Klavierspieler wissen muss, ist eine sehr klare und präcise, leicht fasslich und dabei doch durchaus schulgerecht, wenn wir auch nicht in jedem Punkte des rein theoretischen Theils dem Autor direkt beipflichten können, so genügt er

doch Klavierspielern zum Verständniss dessen, was sie spielen und spielen wollen, in ausreichender Weise. Wir empfehlen dieses Vademecum allen Kollegen aufs angelegentlichste.

G. L—.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Gustav Wartenstein: Graziella, op. 1.
„ Im Lenz, op 2. Berlin. Simon
= Clementi, Sonatine, op. 36.
Schulhoff: 4 Mazurkas, op. 5. Mainz, Schott.
= Döhler, Nocturne. Des.
(Vorspielstücke.)

Hermann Scholz: Albumblätter. Zwölf Charakterstücke. Leipzig, Leuckart.
= Schumann, Fantasiestücke, op. 12.

Anregung und Unterhaltung.

Ferien.

Wer presto durch den Winter jagen muss,
Dies Potpourri von Arbeit und Genuss,
Dess Kräfte sind im Frühling schon calando,
Und kommen erst die heissen Sommertage,
Sie, der nervösen Menschheit ärgste Plage,
Fühlt er gar bald mancando sich, smorzando.

Wohl freut er sich alsdann der kurzen „Pause“,
Die ihn des Sonntags ruhen lässt zu Hause,
Doch ist ein „Trugschluss“ nur die kurze Rast,
Die als ein „Doppelkreuz“ es lässt verspüren,
Wenn er am Montag wieder sich muss rühren —
Wie ist dann das „a tempo“ ihm verhasst!

Nun steht man vor der Ferien-Fermate,
Die gar zu rallentando sich nur nahte,
Und sie erscheinet Allen wie ein Fest,
Man sehnt sich, wie dem frischen Frühlings-Regen,
Dem heissbegehrten „Ruhepunkt“ entgegen,
Der sich ad libitum verbringen lässt.

Und mancher „Vorschlag“ wird darob verschwendet,
Wie diese Zeit am besten man verwendet,
Bis man zu dem erwünschten „Einklang“ kommt,
Dann aber schwingt durch ein „Versetzungszeichen“
Man sich zu einer Höhe ohne Gleichen,
Wie sie den „tiefgestimmten“ Nerven frommt.

Perdendosi in höheren Regionen,
Die stets durch gute Luft und Aussicht lohnen,
Lebt con amore man nun ganz und gar,
Und muss con duolo man dort Abschied nehmen,
Kehrt man zum Arbeits-„Kanon“ ohne Grämen
Und freut auf Ferien sich im nächsten Jahr!

N. K., Juli 1880.

* * *

Alt und Klassisch.

Die Vorfahren haben nicht alterthümlich bauen wollen, das Alterthümliche hat sich gemacht dadurch, dass der Bau so war, dass er lange dauern konnte. So wirds wohl mit aller Kunst sein: wenn etwas für seine Zeit und tüchtig ist, wirds alt werden können und für alle Zeit gut bleiben. Bach und Händel sind nicht klassich, weil sie alt sind, sie konnten alt werden, weil sie klassisch sind. Schumann sagt, man solle die neueren studiren, weil da die Alten mit drinn enthalten seien. Goethe sagt, man solle die Alten studiren: „dass sie alt geworden sind sei die Probe ihrer Güte und ihres Gehalts“ und der wird wohl recht haben. Manch Neues kann gut scheinen. Das Alte muss gut sein, wenn es hat dauern können. Moritz Hauptmann.

Im allgemeinen wird eine Epoche als klassisch bezeichnet, deren künstlerische Erzeugnisse sich zu einer einfachen und massvollen Schönheit erheben, und unabhängig vom Geschmacke des Tages entstanden und über ihre Zeit hinaus wirkend, auf alle späteren Geschlechter einen leitenden und bildenden Einfluss ausüben. W. Langhans.

Meinungs-Austausch.

Herr Hofkapellmeister Klughardt sendet mir nachfolgende Erwiderung und ersucht mich, dieselbe zur Klarlegung der in voriger No. d. Bl. geschilderten Vorgänge auf der Gewerbeausstellung zu Neustrelitz zu veröffentlichen. Emil Breslaur.

Der mir gänzlich unbekannte Verfasser, Herr Fr. Bauer-Berlin, stützt seine Darstellung hauptsächlich auf die Mittheilungen eines ihm bekannten „Berliner Klavier-Interessenten“, welcher mit mir eine Unterredung gehabt haben soll und in welchem ich nach der Schilderung des Artikels den unten näher erwähnten Herrn Dr. Reiter erkenne.

Der einfache Sachverhalt ist folgender:

Am Dienstag den 9. Juni d. J., also am Tage der Eröffnung der Ausstellung, Nachmittags, hatten die drei Preisrichter, nämlich der im Artikel wunderbarer Weise nicht namhaft gemachte Herr Musikdirektor Dorn aus Berlin, Herr Bürgermeister Müller aus Altstrelitz und der Unterzeichnete, nachdem früh eine mehrstündige Prüfung der ausgestellten Instrumente stattgefunden, ihr Urtheil nach gewissenhafter Ueberzeugung an das leitende Komité abgegeben und somit ihre Aufgabe gelöst. Ich erwähne hierbei ausdrücklich, dass an demselben Tage überhaupt die

erste Begegnung zwischen uns dreien geschah. Nachdem wir dann am Mittwoch den 9. Juni an dem Nachmittage im British Hotel arrangirten öffentlichen, nicht von Herrn Roloff gegebenen, Fest Diner, bei welchem fast alle Preisrichter und Mitglieder der einzelnen Sektionen zugegen waren, theil genommen hatten, reisten die beiden auswärtigen Preisrichter nach ihren Wohnorten zurück.

Am darauf folgenden Tage präsentirte sich mir ein Herr, der sich Dr Reiter aus Berlin nannte und ein Gespräch anknüpfte, aus welchem, ausser den im Artikel erwähnten Mittheilungen über die René'schen Instrumente, sich ergab, dass er für die Firma Wolkenbauer wegen der Prämiirung Stimmung machen sollte. Ich erklärte ihm, dass der Ausspruch der Preisrichter feststehe und nicht mehr geändert werden könne. Den Inhalt des Ausspruchs könne ich ihm nicht mittheilen, nur den Umstand deutete ich an, dass für die Wolkenbauer'schen Instrumente kein Preis zu erhoffen sei. Herr Dr Reiter gab zwar zu, dass ein geringeres Fabrikat hergeschickt sein könne, aber er versicherte, dass die Firma ausgezeichnete Instrumente liefere und dass es deshalb schon im Interesse der Ausstellung selbst wäre, wenn sie dieselbe nicht leer ausgehen liesse. Da es sich bei der Neustrelitzer „Gewerbe-Ausstellung meiner Meinung nach einzig um die hier ausgestellten Instrumente handelte, konnte ich auf diese Versicherung des Herrn Dr. Reiter hin meine Ueberzeugung nicht ändern. Dem prämiirten René'schen Pianino haben alle drei Preisrichter den Vorzug vor den hier ausgestellten Wolkenbauer'schen gegeben, jedoch habe ich nicht unterlassen, noch vor der Veröffentlichung der Preise dem leitenden Komité von den Gerüchten, welche gegen die Instrumente des Herrn René-Stettin von mehreren Seiten laut geworden waren, Anzeige zu machen. Das Komité berief sich darauf, Herr René habe die Instrumente als eigene Fabrikate ausgestellt und müsse etwaige ihn treffende Unannehmlichkeiten selbst tragen. Die Preisvertheilung geschah nun wie folgt: 1. Roloff-Neubrandenburg, 2. Lindner-Stralsund, 3. René-Stettin.

In den letzten Tagen der Ausstellung beehrte Herr Dr. Reiter mich abermals mit seinem Besuche, um mir mitzutheilen, dass er bei den hiesigen Vorkommnissen gelegentlich der Preisvertheilung ein hübsches Material für die Presse gesammelt habe. Aus dem Artikel des Herrn Fr. Bauer-Berlin ersehe ich, wie Herr Dr Reiter diese Aeusserung gemeint hat. Die nicht grade vornehm in Scene gesetzten Angriffe auf das hiesige Preisrichterkollegium prallen an der ehrlichen Gesinnung, die uns bei der Ausübung des in letzter Stunde übernommenen Amtes geleitet hat, wirkungslos ab und erregen in mir nur das lebhafteste Bedauern darüber, dass Herr Fr. Bauer, dessen persönliche Bekanntschaft ich übrigens gern gemacht hätte, um an Ort und Stelle offene Antwort geben zu können, meiner geringen Person scheinbar so viel Ehre anthut. Zum Schluss erinnere ich diesen Herrn und den ihm befreundeten Herrn „Klavier-Interessenten“ aus Berlin, in Anbetracht der in dem gedachten Aufsatze dargelegten Definitionen über die Kunst der Beurtheilung des Klavierbaues, an das alte Sprüchwort: Hinter den Bergen wohnen auch Leute!

Neustrelitz, im Juli 1880.

Hochachtungsvoll und ergebenst
August Klughardt,
Grossherzogl. Hofkapellmeister.

Antworten.

Herrn Julius Polzer in Wagstadt. Sie haben die betreffende Komposition einzureichen und um Erlaubniss zur Zueignung zu bitten.

Herrn Ferdinand E. Gröne in Colchester. Meinen Sie 400 Mark jährlich?

W. F. u. W. B. Die Preise der Kaps'schen Instrumente sind sehr verschieden. Ich sende Ihnen gern einen Preiscourant, wenn Sie mir Ihre Adresse angeben wollen. Die Pianinos, welche dieselbe Firma baut, geniessen, so viel ich erfahren habe, des besten Rufes, sie sind solide gebaut und zeichnen sich durch vollen, sympathischen Ton aus.

Herrn A. Müller in Husum. Die Expedition trifft keine Schuld. Alle an dieselbe gerichteten Zuschriften sind Herrn Major La Fore in Maastricht übermittelt worden, der die Versendung des Tastenanzeigers selbst übernehmen wollte.

Herrn A. Stiglitz in Raab. Sie werden den Tastenanzeiger in kurzem erhalten. Ihre zweite Frage kann ich erst nach meiner Rückkehr beantworten.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Juli-Sitzung (6. Juli) nahm Herr Prof. Dr. Alsleben sein Vortragsthema „vom musikalischen Lehramt“ wieder auf. Der Vortragende verlas zunächst das 2. Kapitel aus seiner Schrift „vom musikalischen Lehramt“, worin von den intellektuellen und Charakter-Fähigkeiten des Lehrers die Rede ist. Als wesentlichstes Erforderniss wird hervorgehoben, dass der Lehrer die specielle Individualität seines Zöglings genau erkennen lernen müsse, um demgemäss den Gang seines Unterrichts einzurichten. Hinsichtlich der Charaktereigenschaften erfahren die Faktoren der Geduld und Gewissenhaftigkeit eine vielseitige Beleuchtung. – Nach Schluss des beifällig aufgenommenen Vortrages wird auf Anregung von Frl. Sahle und nach ausführlicherer Erörterung des Herrn Werkenthin festgestellt, dass für die späteren Sitzungen der umfangreiche Stoff derartig zu specialisiren sei, dass das musikalische Lehrwesen abgesondert in Bezug auf die Elementarstufen, auf die Mittel- und Oberstufen zu betrachten sein wird. Wenn nun auch die Hauptdiskussion erst seiner Zeit bei den einzelnen Stufen erfolgen soll, so kam es doch schon noch an diesem Abend zu recht lebhaften Erörterungen, zu einer Art von Meinungsaustausch, namentlich in Betreff des Punktes wie weit sich die Geduld, resp. die Nachgiebigkeit des Lehrers seinem Schüler gegenüber zu erstrecken habe, ferner darüber dass der breite, langsame Weg beim Elementarklavierunterricht der einzig richtige sei, endlich noch über die richtige Auswahl der einzustudirenden Stücke. An der Debatte betheiligen sich die Damen Fr. M. Schaeffer und Frl. A. Breetz, die Herren Werkenthin, Dr Kalischer und A. Hennes. Der Rendant theilt mit, dass zur „freien Vereinigung für den Sterbefall“ 109 Mitglieder gehören. Darauf erstattet der Schriftführer Bericht über die vorzunehmende Ballotage. Alle drei Aspirantinnen, Frl. Fanny Schaeffer, Frl. Magdalena v. Tucholka und Frl. Elise Barger, werden aufgenommen. — Die nächste Sitzung findet erst im September statt.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalischi), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 16. **Berlin, 15. August 1880.** **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M.*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M.*

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Meditationen am Klavier.

Ueber Kontrapunktisches und S. Bach.

Von **L. Köhler.**

Die kontrapunktische Kunst in Kanons und Fugen, wie auch in allen sonstigen Musikgattungen ist in zweierlei Art zu betrachten Man kann ohne Talent sehr kunstvolle Musik machen, sie ist dann aber nur äusserlich in reflektirt künstlicher Form geschrieben. Von diesem Ursprunge sind viele vorhandene Fugen u. dergl. Auch sogar Bach hat in schwächeren Momenten derartige blosse Formen ohne Inhalt geschaffen. Als ein von Natur strebsamer Mann konnte er nicht leben, ohne sich beständig musikalisch zu beschäftigen.

Aber die kontrapunktische Musik ist auch als ein unmittelbares geistiges Naturprodukt zu denken. Da ist dann die höchste Kunst als reine Natur, nicht äusserlich reflektirend thätig, sondern innerlich schaffend.

Und hierin eben liegt der Zauber der Bach'schen Musik, die in vertiefter Innerlichkeit und natürlich-künstlerischer Form die zugleich weniger tiefe kontrapunktische Kunst Händel's hoch überragt. Wie Händel wohl flüchtig arbeiten und oberflächlich empfinden konnte, so sind auch in seinem fugenartigen Klaviersatze — seine grandiose E-moll-Fuge und einzelne andere ausgenommen — vielfache Lässigkeiten zu finden, und wenn nicht gar auch spezielle Formenfehler, so doch häufig ein fühlbarer Mangel an voller Vertiefung. Dagegen ist Bach, selbst in seinen trockenen Werken (und wie viel mehr in seinen lebendigen!) in jeder Note der gewissenhafte und denkende Meister.

Wie die Pflanze als eine Art Kunstwerk der bewusstlos schaffenden Natur, in jeder Faser aus sich selber nach und nach zu vollem Sein heranwächst, keine Eile und keine Rücksicht auf Anderes kennt: so auch entstehen auf dem Geistesboden die saft- und kraftvollen kontrapunktischen Gebilde, wie z. B. die schönsten, einfacheren wie komplizirteren Fugen in Bach's „Wohltemperirtem Klavier."

Diese Art von kontrapunktischer Kunst lässt den genannten Meister als den ersten und grössesten Spiritualisten unter den Musikern erkennen. Sein Wesen wächst fort durch alle grossen Künstler zu jeder Zeit: denn wer unter den Musikern nichts von Bach in sich hat, ist auch nichts Rechtes.

Bach ist der tiefste Grund des absolut musikalischen Könnens; seine Musik ist, wie jeder lebendige, durch des Schöpfers Macht entstandene Organismus, das ewige Räthsel der Leben gewordenen Form und des Form gewordenen Lebens, das uns bald als reiner Geist, bald als ein Wunder der Materie erscheint, je nachdem man eben den Betrachtungspunkt nimmt.

Wähne doch Niemand, ohne Bach zu einer klassischen Klavierbildung gelangen zu können! Bach und Händel sind für die Musikschule „die alten Griechen", und Bach ist

der Extrakt von Allen. Seine Werke schon von Jugend an studiren zu können, hoffe ich für Lehrer und Schüler erleichtert zu haben durch meine „Hochschule" Abth. V (Schuberths Verlag), wie auch durch die (bei Breitkopf und Härtel erschienene) „Auswahl beliebter Vortragsstücke von J. S. Bachs Werken". Die Hefte sind schon von Bertini Op 29 an, stets neben Stück und Etüde zu üben.

Warum musste wohl gerade zu Bachs Zeit der fugenartige Musiksatz so blühen, und die kontrapunktische Schreibart damals so in Fleisch und Blut der ganzen Musikerschaft liegen. Zunächst war es die natürliche Art der geschichtlichen Entwickelung, welche die Musik durchmachen musste. sie führte von der einfachen verstandsmässigen Intervallen-Zusammenstellung nach und nach bis zum stimmig-Vielfachen hin. Schon in den ersten starren Intervallenfolgen sind zusammenklingende „Stimmen" zu erkennen, welche nur noch keine selbstständige Gangart haben, sondern überhaupt nur erst eine innere Verbindung suchen. Aus solchen Folgen von Zusammenklängen ergab sich im Laufe der Zeit eine Stimmenführung, in welcher als das innerlich einende logische Band allmählig immer mehr die Harmonie erkannt wurde. Wie man im Denken und Sprechen längst eine Logik hatte, bevor man dieses theoretisch und systematisch erkannte, so lebte auch in den Stimmen- und Intervallenfolgen längst ein keimender Harmoniesinn, der an sich in der Theorie noch unbekannt war. Wie spät hat man erst unser akkordisches System als Grundlage der Harmonielehre erkannt und theoretisch dargelegt!

Das frühere Verhältniss von Harmonie und Stimmen musste sich nach und nach wenden; der Styl wurde erst ein übergehender, indem Harmonie und Polyphonie einander die Waage hielten, der figurirte Satz entstand, in welchem durch die festen Akkorde sich Stimmen ziehen, oder die akkordischen Stimmen selber sich selbstständiger bewegen. Mit der sich immer mehr ausbildenden metrischen Form in Takt und Rhythmus wurde auch zugleich das Dur- und Moll-Tonartwesen im Gefühle der Musikschaffenden nach und nach immer lebendiger, und auf diesem Grunde bildete sich auch die Harmonik, daneben die Polyphonie weiter und selbstständiger aus.

Was so seit Jahrhunderten gesprosst und geblüht hatte, strebte der Vollendung zu, und diesen Punkt der Vollendung bezeichnet J. S. Bach, der stärkste Harmoniker und Polyphonist, in dessen Natur zuerst die Kraft eingeboren war: auf höchst ausgebildetem Harmoniegrunde die Kunst der Polyphonie in geistig wie technisch mächtigster Weise auszuüben.

(Schluss folgt.)

Die Ueberschriften und Namen von Musikwerken.

Von **Flodoard Geyer.**

Der Ueberschriften und Namen über Musikstücken giebt es die Menge! Es ist nun spasshaft, zu beobachten, wie Manche darauf die Musik ansehen und Sinn da suchen, wo keiner ist. Besonders harmlos ist das bei Tänzen zum Beispiel Annenpolka, Marienwalzer u. dgl. Unsere fruchtbaren Tanzkomponisten haben den Kalender ganz ausgebeutet, ohne dass einmal die Annen oder Marien zu Gevatter gebeten worden sind. Etwas mehr Sinn, als dieser ist, liegt in Ueberschriften z. B. das Leben ein Tanz, Kriegerslust u. s. f. Hierin ist nur Allgemeines, nicht Bestimmtes ausgesprochen, worin Komponist und Zuhörer mit der Ueberschrift in keine Art von Verlegenheit oder Zwiespalt gerathen. Sinnloser wieder sind die Ueberschriften über allerlei Phantasieen, oft sind jene phantastischer als diese z. B. „das Erwachen des Löwen". Nicht leicht wird Jemand in der Musik eine Entwickelung von bestimmten Vorstellungen erwarten. So können Himmel und Hölle durch Musik wohl gefühlt werden, doch kann der Hörer leicht ganz Anderes darunter vermuthen. Wollte der Komponist aber in das Spezielle übergehen, so könnten nur Zerrbilder, Verrenkungen, Outrirtes herauskommen. Dies ist dann wieder ein Fall, in welchem das Charakteristische, was der Musiker im Sinne hatte, in das Karrikirte übergeht. Wir sehen schon an der Malerei, wie sie, obgleich gegen die Musik im Vortheil, indem sie die Vorstellung in Bildern wiederzugeben vermag, in hässliche und widerliche Ausgeburten gefallen ist, welche nicht mehr Aufgabe der schönen Kunst und ohne Halt sind. So die Symbolisirung des Bösen, die Höllenbilder und das jüngste Gericht. Etwas der Art, überhaupt das bestimmt Vorstellbare muss der Poesie überlassen bleiben und so sind die Ueberschriften schon eine geborgte Hülfe von ihr, von der die Phantasie eines Jeden es rasch aufnimmt und weiter ausmalt. Zu solchem Ausmalen können die andern Künste höchstens beitragen, wenigstens kann die Musik hierin eine mächtige Stütze werden. In den Fällen aber, wo die Musik ein Programm nöthig hat, ist sie es nicht mehr, welche durch eigene Mittel wirkt. Muss sie eine Beihülfe derart haben, dann mag es die Poesie mit ihrem Worte, ihrem Text sein, denn diese Verbindung mit ihrer älteren weiseren Schwester ist immer besser, als das beste Programm und alle Ueberschriften. Für sich allein mag und kann man die Musik auslegen, wie es grade in den Sinn kommt und hierin, denke ich, hat man das Seinige gethan. Um nur ein Beispiel anzuführen, so haben

in der siebenten (A-dur) Symphonie Beethoven's Einige eine Bauernhochzeit, Andere, ob im Ernst oder Scherz, mag dahingestellt bleiben, die Vertreibung der Mauren aus Spanien finden wollen. Ich kannte einen Musiker, der aus der achten Symphonie ganz deutlich die Parforcejagd eines vornehmen Herren, die Versammlung der Jäger, Frühstück und lustiges Ergötzen (Scherzo) und Fortsetzung der Jagd (Finale) heraushörte. Eine andere Bewandniss, als diese, hat es jedoch mit solchen Schöpfungen, in denen die Musik sich gleichsam ihrer selbst erinnert. Sie wählt Motive, welche ihr und nur ihr gehören. So ist z. B. ein Pastorale, eine von diesen Motiven, gewiss auch ohne Ueberschrift herauszuhören, da die Schalmei und der Kuhreigen durch die Musik selbstverständliche Vorstellungen sind. Mit der Scene am Bach dagegen in der Pastoral-Symphonie ist es schon wieder misslicher, wogegen die Wachtel und der Kuckuk, abgesehen von solchem Naturalismus, der vielfach angefochten ist, deutlich genug zu hören sind. Der Tanz in der Bauernschenke, das Gewitter und das Gebet, annähernd musikalische Motive, werden ohne Programme verstanden. Je allgemeiner die Ueberschrift bleibt, desto eher ist sie haltbar. Die Ouverture zu „Oberon" führt, auch ohne das Verständniss der zu Grunde liegenden Oper zu Hülfe zu nehmen, in das Elfenreich, ebenso die ihr nahe verwandte Ouverture zum „Sommernachtstraum." Die Eroica Symphonie soll erst „Napoleon" geheissen haben; Beethoven soll aus Unmuth über des Corsen Begehr nach der Kaiserkrone, davon zurückgekommen sein, sie also zu nennen. Er hat, dünkt mich, klug daran gethan, weil Niemand, der diese ihre ursprüngliche Bestimmung nicht kennt, grade auf Napoleon gefallen wäre. Warum sollte nicht Achilles, Alexander, Cäsar gemeint sein können? Wäre jener erste Name beibehalten, so hätten die Ausleger in jeder Note ein Stück Napoleon gesucht und, ich weiss nicht, am Ende Aegypten oder Russland herausgefunden. Die Ouverture zur schönen „Melusine" von Mendelssohn wird an dem Märchen gleiches Namens gedacht. So sind viele Ueberschriften zu deuten. Die zu den „Hebriden" deutet in Tönen das düstre, meerumrauschte Erbeben der Aeolsharfen, den die Bewohner der Fingalsgrotte zuführen mögen. Weiter zu gehen, als bis zu Bezeichnungen solcher Art, dürfte nicht rathsam sein. Denn hierbei schon sehe ich und sah ich manchen Ungläubigen den Kopf schütteln. Anders verhält es sich, wenn der Name irgend ein Unterscheidungsmerkmal andeuten soll. So erhielt die grosse C-dur Symphonie von Mozart nachher den Beinamen „Jupiter" worüber sich Niemand wundern kann. Hect. Berlioz hat einigen seiner phantastischen Werke abenteuerliche Ueberschriften beigelegt, z. B. „Leben eines Künstlers", „die Vehmrichter", „die Fee Mab, Romeo und Julie" u. dgl., womit er, wie es mir scheint, über Wesen und Fähigkeit der Musik hinausgegangen ist. So ist es auch mit Spohr und Lachner: die Menschenalter, die Jahreszeiten. Romane zu dichten ist und wird die Musik nimmer mehr fähig werden. Es malt Niemand eine Symphonie mit dem Pinsel oder schafft mit Tönen eine Landschaft. Warum also erreichen wollen, was einmal versagt ist. Mit dem Wortinhalt verknüpft hat Haydn das Alles und noch mehr, Sonne und Mond, ein ganzes Naturleben und Liebe malen können. Die Schöpfung und die Jahreszeiten sind anschauliche Decorationen. Von den Worten entblösst, allein auf Musik gestützt, wären sie nicht verständlich und schon zu der Ouverture der Schöpfung war eine Ueberschrift nothwendig, sollte sie verstanden werden, welche anzeigt, es solle das Chaos dargestellt werden. Mendelssohn hat desgleichen in der Ouverture zur „Walpurgisnacht", in welcher er das „schlechte Wetter" ein negatives Moment, dessen die Musik nicht fähig, zu schildern bemüht ist. Auch im Mose von Marx finden sich Ueberschriften ganz besonderer Art. Da heisst es: „Das Meer gähret auf", „geheimnissvoll aufleuchtender Glanz", wobei der, welcher meint, ein rein auf Musik gestütztes Werk zu hören, noch mehr Derjenige, welcher ein Textbuch nicht zuzieht, übel berathen ist. Er wird fordern, dass, wenn möglich, das die Musik schildern solle. Vermöchte sie es nicht und auch nicht in Verbindung mit dem Gedicht, nun so hätten Decorationen der Vorstellung zu Hülfe kommen müssen. Aber dergleichen in das Textbuch zu schreiben, das halte ich nicht für ausreichend. Meine Meinung ist also, dass Ueberschriften nur allgemeiner Art sein können. Oft sind sie nur Namen, wie Müller und Schmidt. Programme sind mehr ein Zeichen für die Ohnmacht der Musik *). Nie würde ich, es sei denn zum Scherze, ein solches hinausstreuen.

*) Anmerk. d. Redakteurs. Doch wohl nicht in allen Fällen. Warum soll dem Komponisten nicht gestattet sein, dem Verständniss für das, was er hat ausdrücken wollen, durch ein Programm zu Hülfe zu kommen, dem Mangel der Instrumentalmusik an bestimmt Vorstellbarem vermittelst des erläuternden Wortes einigermassen abzuhelfen? Wird dadurch der Werth eines stylvollen, gedankenreichen und formschönen Werkes etwa beeinträchtigt? Pohl spricht sich in seinem vortrefflichen Werke „In welchem Styl sollen wir komponiren? über Programmmusik folgendermassen aus: „Sie ist auch eine Verbindung von Wort und Ton, nur in anderem Sinne. Hier schmiegt sich der Ton dem Worte nicht unmittelbar an, er begleitet ihn nicht Schritt für Schritt, wie im Musikdrama, sondern das erläuternde Wort steht hier in zweiter Linie, es bezeichnet nur in grossen, allgemeinen Zügen den Gedankengang des Instrumentalstücks, welches immer noch ein zusammenhängendes, logisch geordnetes, formal geschlossenes Werk sein soll.

Dies ist die zweite Grenze, welche wir für den Wirkungskreis der Programmmusik unbedingt fordern müssen. Sie darf ihren Charakter als reine Instrumentalmusik nicht soweit verleugnen, dass sie die Form ignorirt und keinen festen Styl zeigt. Der Styl möge wie immer geartet, die Gesetze mögen selbst neue, bis dahin noch nicht zur Anwendung gekommene sein, — aber dieser Styl muss immer ein consequenter, diese Gesetze müssen klar erkennbare, logische und streng gehaltene sein. Hierin ist bei Anwendung der Programmmusik vielfach gefehlt worden, und das ist ihr schwächster Punkt, wo den sich denn auch die Angriffe der Gegner immer wieder richten. Fällt, dem Programm zu Gefallen, die Instrumentalform ganz aus einander, weil die Musik Schritt für Schritt dem Worte zu folgen sich bemüht, — dann hört die Kunst auf und die ästhetische Anarchie beginnt. Wir haben dann ein Potpourri, ein Quodlibet, aber kein Kunstwerk mehr."

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die Wahl des Oberkapellmeisters Taubert zu Berlin zum Vertreter des Präsidenten der Königlichen Akademie der Künste daselbst für das Jahr vom 1. Oktober 1880 bis dahin 1881 wurde bestätigt.

— Dem Gesanglehrer und Organisten Karl Hauer zu Berlin ist das Prädikat „Musikdirektor" beigelegt worden.

— Verdi ist vom König von Italien durch Verleihung des Grosskreuzes der italienischen Krone ausgezeichnet worden.

— Kürzlich lief durch die musikalischen Zeitungen eine ziemlich lange Notiz, dahin gehend, dass in dem Schwarzburg-Sondershausen'schen Städtchen Greussen ein noch ungedrucktes Manuskript aufgefunden worden sein sollte, das J. S. Bach zum Autor hatte. Es wäre ein schöner Fund gewesen, manchem lechzte der Gaumen danach und mancher sollte auch schon — nicht genug dafür haben geben wollen. Zuletzt sollte es bis an den jetzigen Finanzminister C. H. Bitter gekommen sein. Se. Excellenz schrieb zur liebenswürdigst auf eine neugierige Frage meinerseits unterm 1. August cr.: „Verehrter Herr, — Erwidere ich auf die gefällige Zeilen vom 19. v. Mts., dass die wieder beiliegende Zeitungsnotiz auf Irrthum beruht. Ich habe die in Rede stehenden Musikalien hier gehabt und habe nichts Neues darunter gefunden, nur eine Fuge, die ich für Autograph halte, was aber anderseits bestritten wird. Dr. Rust in Leipzig taxirt die ganze Musikalien auf nicht mehr als 10 Mark. Es ist also wieder einmal ein unnöthiges Geschrei gemacht worden."

So weit Herr Exc. Bitter und so viel von mir zur Berichtigung der auch von Ihnen in Ihrer Nr. 15 S. 179 gebrachten Notiz. R. Musiol.

— Herr Denay in Willebroek bei Mecheln, einer der grössten belgischen Industriellen hat in seinen Arbeiterkolonien Fortbildungsschulen begründet, in welchen bis zum 18. Jahre der Schüler Schulzwang herrscht. Durch treffliche Musiklehrer werden die Arbeiterkinder musikalisch gebildet und konzertiren drei mal wöchentlich nach Feierabend.

— In der Zeit vom 19. Juni bis 14. Juli hat das unter Wüllner's und Pudor's Leitung stehende Dresdner Konservatorium 5 Aufführungen mit ebenso reichem als abwechslungsvollem Programm veranstaltet. An die beiden Opernabende (Scenen aus den Meistersingern, Fidelio, Aida, Sargino von Paër, der Widerspenstigen Zähmung von Götz und Grisar's Operette Gute Nacht, Herr Pantalon! gelangten zur Aufführung) schloss sich ein Produktions-Abend, an dem u. a. ein Konzertstück für die Oboe, Schumann's D moll-Trio, Variationen für 2 Klaviere und Lipinski's Violinkonzert gespielt wurden, und zwei sogenannte Prüfungskonzerte. Diese letzteren brachten ausser Instrumental- und Vokalsachen unserer grossen Meister auch Kompositionen von Schülern der Anstalt: Lieder von R. Stöckel, Th. Gerlach, R. Schneider, eine 4st. Motette und eine Konzert-Ouvertüre von Uso Seifert. Wenn man bedenkt, dass vom 18. März bis 30. April d. J. gleichfalls 5 wohlgelungene Aufführungen mit sehr gewähltem Programm stattgefunden, so muss man über den Fleiss und die Rührigkeit, welche die Direktion des Dresdner Konservatoriums entwickelt, gerechtermaassen staunen und den Aufschwung begreiflich finden, den die Anstalt in den letzten Jahren genommen.

— Einen sehr erfreulichen Einblick in die künstlerischen Erfolge der königl. Musikschule zu München gewährt ihr 6. Jahresbericht, welcher mir soeben zugegangen ist. Derselbe giebt ein klares Bild von der Organisation der Anstalt, von dem wohldurchdachten Plan, nach welchem dieselbe geleitet wird. Ausser dem Unterricht im Klavier- und Orgelspiel, im Solo- und Chorgesang, in der Theorie und Komposition, Musikgeschichte, Schönheits-Kunstlehre und Literatur wird das Spiel sämmtlicher Orchesterinstrumente — Paukenschlagen inbegriffen — gelehrt. Für solche Schüler, welche sich dem dramatischen Gesange widmen, kommt ausser dem Unterricht im Gesange noch körperliche Ausbildung und Anstandslehre, Aussprache und Vortrag, dramatische Ausbildung, Theatergeschichte und Unterricht im Exerzieren hinzu. Mit der königl. Musikschule ist auch eine Schule der allgemeinen Bildung verbunden, in welcher ausser Aesthetik und Musikgeschichte, welche ich schon oben angeführt, deutsch, italienisch und französisch gelehrt wird. Für sämmtliche Unterrichtsfächer führt der Bericht den Lehrstoff und die Lehrmittel in stufenweiser Folge auf. Wer ein Bild von der echt pädagogischen, überaus sorgfältigen Art der Stoffvertheilung in technischer wie in geistiger Beziehung gewinnen will, der lese z. B. nur das was auf S. 19 und 20 über die technischen und Vortragsübungen in den Klassen des Dr. Scheuermann gesagt ist. Vom 3. December 1879 bis 15. Juli 1880 veranstaltete die Königl. Musikschule 16 Aufführungen, in welchen die Schüler Gelegenheit fanden, öffentlich von ihren Fortschritten Zeugniss abzulegen. E. B.

Anclam. Hier wurde am 26. v. M. die Ausstellung geschlossen. Als neu und eigenartig ist von derselben zu berichten, dass das Ausstellungs-Comite keinerlei Preise, weder Medaillen noch Anerkennungs-Diplome etc., vertheilt hat. Nach Notizen der dortigen Blätter soll dagegen als Prämiirung der ausgestellten Gegenstände deren Ankauf für die Verloosung gelten. Pianos waren ausgestellt von Lindner & Sohn Stralsund, Roloff Neu-Brandenburg, Wolkenhauer Stettin u. A. Von Wolkenhauer-Stettin ist ein ausgestelltes Instrument zur Verloosung angekauft worden.

Bayreuth. Auf der Westseite des Wagner-Theaters hat das Gewitter, welches am 29. Juli hier wüthete, Dach sammt Gebälk theilweise fortgerissen. Theile desselben sollen im Gröbebaum liegen.

Bromberg. Die am 15. v. Mts. geschlossene Gewerbeausstellung prämiirte mit der goldenen Medaille, Abtheilung für musikalische Instrumente, die Firmen „Gebauer", Königsberg in Pr., für Flügel und „Carl Ecke", Berlin-Posen, für Pianinos. Letztere ausst-

lich hat für diese Ausstellung ganz Vortreffliches geleistet und Instrumente von grosser Klangfülle, Gleichmässigkeit der Intonation und leichter Spielart hergestellt. Als Beweis für die Vorzüglichkeit derselben sei hier angeführt, dass sämmtliche Ausstellungs-Pianinos dieser Firma vom Platz verkauft worden sind.

Brünn. Der Kapellmeister des Stadt-Theaters, Herr Hummel, wurde zum Direktor des Mozarteums in Salzburg ernannt.

Brüssel, 26. Juli. Seit gestern ist eine neue Bewegung in das Nationalfest gekommen. Es ist in sein musikalisches Stadium eingetreten: zwei Tage Harmonieen und Fanfaren, das heisst Blasmusik und reine Blechmusik, und darauf drei Tage Musikfest im geschlossenen Raume und mit vollem Chor und Orchester, an welchem letzteren viele Künstler und Musiker von Köln zur Mitwirkung hier eingetroffen sind. Gestern war der erste Tag für die Preisbewerbung von Vereinen und Gesellschaften für Blasinstrumente, von denen ganz Belgien wimmelt. Auf acht öffentlichen Plätzen wurde von 2 Uhr Nachmittags an gespielt, auf dem grossen Rathhausplatze von drei Militärkapellen, darunter als fremder Gast das Musikkorps des österreichischen Inf.-Regts. Ziniecki, in einem geschlossenen Lokale von zwei Dilettanten-Orchestern mit Streichinstrumenten, aus Verviers und aus Iseghem, an den übrigen Plätzen von 28 dilettirenden Orchestern von Blasinstrumenten. Sieben Ausschüsse von Preisrichtern überwachten die Ausführungen der „auferlegten" Stücke wie der einzelnen Leistungen, und an Medaillen und Geld wurden sofort nach den Aufführungen Preise im Gesammtwerth von 6770 Frcs. und eine goldene Medaille von nicht näher angegebenem Werthe vertheilt. Von den drei Militärmusiken erhielt die österreichische unter allgemeinem Jubel den ersten Preis. Das reizende, durch die guten Manieren des Volkes in angenehmster Weise verlaufende Fest erhält heute seine Fortsetzung in öffentlichen „Fanfaren," zu denen noch mehr Gäste von ausserhalb angemeldet sind, unter anderen auch der Euskirchen-Mechernicher Knappen-Hermann-Verein, aus vierzig Bläsern unter Leitung von Herrn F. Heck. Schade, dass man nicht an einigen Dutzend Orten zu gleicher Zeit sein kann, um allen löblichen Bestrebungen gerecht zu werden. Das dreitägige Musikfest wird einen specifisch „nationalen" Charakter tragen und nur Kompositionen belgischer Tonsetzer bringen.

Düsseldorf. Die Gewerbeausstellung beherbergt u. A. eine Anzahl vorzüglicher Instrumente der rühmlichst bekannten Firma Rud. Ibach Sohn in Barmen und Köln. Um die Vorzüge derselben ins rechte Licht zu stellen, spielte am 17. Juli Herr Emil Kayser aus Elberfeld Stücke von Chopin, Rubinstein, Kirchner und Litolff, jedes auf einem anderen Flügel. Spieler wie Instrumente fanden den grössten Beifall.

Köln. Der Kronprinz hat dieser Tage dem geschäftsführenden Ausschusse des Kölner „Liederkranzes" einen werthvollen Preis für den im kommenden Monat hierselbst stattfindenden internationalen Gesangwettstreit zugesandt. Derselbe besteht in einer silbervergoldeten Schale von getriebener Arbeit, welche auf einem reich ciselirten Fusse ruht. Dieses Geschenk wurde als zweiter Preis für die höchste internationale Ehrenklasse bestimmt. Der erste Preis besteht in der von Sr. Maj. dem Kaiser geschenkten goldenen Medaille und 2000 M. (Gabe der Stadt Köln), den dritten Preis bildet ein von dem Kölner Männergesangverein gestifteter Kunstgegenstand. Die von dem Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha zur Verfügung gestellte goldene Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft wird als erster Preis in der ersten Klasse für deutsche Vereine errungen werden; der von den Kölner Frauen und Jungfrauen gestiftete Preis, ein Pokal, in Gold und Silber getrieben, auf silbernem Tablett, als zweiter Preis in der nämlichen Klasse. Der in Gold und Silber getriebene und mit Steinen besetzte Römer (Geschenk des Grossherzogs von Baden) wurde zum ersten Preise in der zweiten deutschen Klasse bestimmt. Als ersten Preis in der dritten deutschen Klasse nennt das Programm einen in Gold und Silber getriebenen Pokal (Geschenkgeber der Herzog von Sachsen-Meiningen) und als ersten Preis in der ersten belgischen Klasse, so wie in der holländischen Abtheilung je eine goldene Medaille (Geschenke des Fürsten zu Hohenzollern) und 1000 Mark.

— Im 6. Gürzenich-Konzert gelangte eine sinfonische Einleitung zu Macbeth von Dr. Otto Klauwell, einem sehr talentvollen jungen Komponisten, Lehrer am Konservatorium, mit grossem Erfolg zur Aufführung.

Leipzig. Herr Carl Piutti ist zum Organisten an der Thomaskirche gewählt worden. Sein Vorgänger im Amte war der vor kurzem zum Thomas-Kantor avancirte Dr. Rust.

— In der Nacht zum 26. v. M. ist das Schumanndenkmal von ruchlosen Händen beschädigt worden. Das Medaillon-Portrait ist herausgerissen. Man hat es auf einem Gartengrundstücke an der Turnerstrasse aufgefunden.

Der Urheber des Frevels ist in der Person eines Studenten aus Erfurt ermittelt und der Königlichen Staatsanwaltschaft überliefert worden.

London. „Mefistofele" die Erstlings-Oper des italienischen Komponisten Arrigo Boito, gelangte innerhalb 6 Tagen dreimal mit grossem Erfolg zur Aufführung.

München. Hofkapellmeister Josef Rheinberger wurde für sein erfolgreiches Wirken auf dem Gebiete der kirchlichen Musik durch ein päpstliches Breve zum Ritter des Ordens Gregors des Grossen erhoben.

Papenburg. Am 13. Juli feierte die hiesige Liedertafel „Arion" ihr 25jähriges Stiftungsfest, und ihr derzeitiger Dirigent, Herr Klentzer, sein 50jähriges Jubiläum als Musiklehrer. Der Verein verehrte demselben bei dieser Gelegenheit einen silbernen Taktstock und eine silberne Tabaksdose. Bei dem Konzert wurde eine Komposition des Jubilars „Die Heimath", für Männerquartett, von den versammelten Liedertafeln mit Beifall aufgeführt.

Salzburg. Die Internationale Mozartstiftung ist mit dem Mozarteum vereinigt worden. Das Mozarteum bleibt ein Kunstinstitut, welches seine eigene Schule für Gesang und Musik, ein Orchester für seine Jahres-Vereinskonzerte und einen Fonds zur Unterstützung hilfsbedürftiger und talentvoller Tonkünstler besitzt und sowohl in Mozarts Vaterstadt, als anderwärts, den Mozart-Kultus pflegt und verbreitet.

Als Orchester steht ihm jenes des Dommusik-Vereins in seiner jetzigen Musikeranzahl für seine von ihm fortgeführten Konzerte und Musikfeste, welche fernerhin in der Gesammtheit mit heimischen Chor- und Instrumentalkräften abgehalten werden, zur Verfügung, wofür der Verein die Jahresrenten des übernommenen Mozarteumfonds dem Dommusik-Verein ausfolgt.

Die Musikschule bleibt, wie bisher, eine öffentliche Lehranstalt, welche von einem Direktor geleitet wird, der gleich den mit entsprechenden Gehalten und kündbaren Kontrakten angestellten Lehrern, dem Ausschusse als Vorstand des Vereines untersteht.

Der Beginn des Unterrichtes ist mit 1. Oktober d. J. in Aussicht genommen.

Der Verein wird unterstützende Mitglieder für das Institut in allen Kreisen der Bevölkerung und nach allen Richtungen ausserhalb des Landes werben, und es wird zugleich das eifrigste Bestreben des Ausschusses sein, Alles, was in der Stadt und Land Musik liebt und ausübt, auch wieder zu gemeinsamem Wirken zu vereinen und den seit Jahren verstummten Oratorien und grösseren gemischten Chorgesangs-Aufführungen dieselbe Sorgfalt, wie der orchestralen Konzert- und der Kammermusik, zuzuwenden.

Sondershausen. Der neue Fürst hat, wie es scheint, die Sparsamkeit auf sein Panier geschrieben. Nachdem Kapellmeister Erdmannsdörfer seinen Abschied genommen, ist nunmehr auch dem Konzertmeister Petri und mehreren anderen Mitgliedern der Kapelle zum 1. Oktober gekündigt worden. Die Kapelle wird von 54 auf 40 Mitglieder reduzirt, die Gehalte der verbleibenden Mitglieder werden bedeutend ermässigt, und zwar von 1500 ℳ auf 1200 ℳ. Herr Kapellmeister Erdmannsdörfer hatte eine Einnahme von 4000 ℳ und seine Gattin als Hofpianistin 1200 ℳ, Petri 2000 ℳ.

Wien. Am 15. Juli fand die Prämienvertheilung am Konservatorium der „Gesellschaft der Musikfreunde" statt, wobei Hrn. Mader ausser den beiden ersten Preisen für Klavierspiel und Komposition noch der Liszt-Preis von 100 fl., sowie die grosse silberne Gesellschaftsmedaille zuerkannt wurde.

Wiesbaden. Hofkapellmeister Jahn geht nicht nach Wien sondern bleibt unserer Stadt erhalten. Er hat einen neuen Kontrakt geschlossen, nachdem ihm eine grosse Gehaltszulage geworden

Bücher und Musikalien.

Ferdinand Hummel, Op. 9. Sonate für Pianoforte und Violoncell.

— — Op. 10. Scènes fantastiques. Drei Duos für Pianoforte und Violoncell.

— — Op. 11. Waldleben, sieben Fantasiestücke für Pianoforte u. Violoncell. (Berlin, Carl Paez.)

In diesen drei Werken tritt uns ein gewandter Komponist entgegen, der mit sorgendem Blicke die Thätigkeit der beiden Instrumente abmisst und einem jeden giebt, was ihm gut ist, der, immer von der Ansicht der Gleichberechtigung beider ausgehend, nie eins auf Kosten des andern dominiren lässt. Dabei ist die Klangwirkung beider gut bedacht und keins mit Virtuosenkunststücken ausgestattet. Die reifsten der genannten Kompositionen sind offenbar die sieben Fantasiestücke Op. 11, auch Op. 10 ist klar und in sich gefestigt, wenn auch nicht so reich an Inhalt. Das umfangreichste Werk, die Sonate in A-moll, aus 3 Sätzen, einem Agitato con brio, einem Andante cantabile und einem Rondo bestehend, zeichnet sich durch gute Handhabung der Form aus, doch leiden die Themen etwas an Farblosigkeit. Im Durchführungssatze zeigt uns der Komponist in einem kleinen fugato mit drei Themen, dass er geschickt zu arbeiten versteht, im Gesangsthema dieses ersten Sonatensatzes findet sich Begabung für Melodiebildung und im Andante beweist sich ein guter Geschmack, der bemüht ist, durch Wechsel der Stimmung etwa eintretende Langeweile zu verscheuchen. Das Rondo ist frisch aber etwas hausbacken. Von den 3 Duos gefällt mir das erste und letzte am besten, das zweite wird etwas einförmig, in ihm fehlt mehr als in den andern, das, was der Titel verspricht, das fantastische. Dagegen gefallen mir die 7 Stücke des Op. 11 durchweg gut. Das ganze Werk erzählt vom Aufenthalte im Walde, es schildert den frühen Morgen, das Erwachen des Waldes, den Aufbruch zur Jagd, die Rast am Bache, ein gefährliches Intermezzo, welchem ein Dankgebet nach überstandener Gefahr und dann die Rückkehr folgt. Das Schlussstück wendet wieder in das Motiv des ersten Stückes ein. Die Situation, die im Intermezzo geschildert ist, muss eine äusserst bedenkliche gewesen sein, das Dankgebet ist sehr innig und das Violoncell noch derart starr vom Schrecken, dass es während des ganzen Stückes nur zuerst die doppelte Dominante a und dann nur Tonika und Dominante, d und a, auszuhalten hat. Das giebt dem Ganzen ein eigenes, nicht uninteressantes Aussehen und besonderen Klang. Ich mache alle guten Violoncellisten auf die Hummel'schen Kompositionen aufmerksam.

W. Meves, Op. 17. Romance für Violine und Pianoforte. (Braunschweig, Julius Bauer.)

Ein melodiöses, nicht schwer auszuführendes Werk, das dem Violinisten Gelegenheit zur Entfaltung schönen Tones giebt. Das Klavier, das im ersten und letzten Theile nur akkordliche Begleitungsformen hat, kommt im 2. Theile auch abwechselnd mit der Violine zu Worte und regt dadurch das Interesse des Hörers

wieder an. Einfache, leichtfassliche Gedanken, die in guter Form zur Aussprache kommen und die bequeme Ausführbarkeit werden dem Werke gewiss Liebhaber verschaffen.

Ernst Flügel, Op. 14. Vier Original-Duos für Harmonium und Pianoforte (resp. 2 Pianoforte s.) (Berlin, C. Simon.)

Einfache und anständige, sehr gut gearbeitete Musik, original allerdings, aber nicht originell. In der Hauptsache ist dem Harmonium die ruhige Melodie und die motivische Arbeit, aus dieser entwickelt, übertragen, doch beschäftigt sich das Klavier nicht nur mit der Begleitung, die der geläufigeren Spielart dieses Instrumentes angemessen, sich mit bewegteren Figuren befasst, sondern nimmt auch an der Behandlung der melodischen Motive Theil. Der Effekt der Duos kommt in der eigentlichen Fassung besser zur Geltung, als wenn ein 2. Pianoforte das Harmonium ersetzt, doch klingen sie auch in letzterer Gestalt recht gut. Am meisten gefallen mir Nr. 3 und 4, weniger Nr. 2. A. Naubert.

W. Lackowitz: Musikalische Skizzenblätter. Leipzig, Matthes.

Das liebenswürdige Erzählertalent, die prägnante und ungeschminkte Darstellungsweise so wie das umfassende Wissen des Autors der obigen, unlängst bei Matthes in Leipzig veröffentlichten biographischen Essays sind dem musikalischen Lesepublikum aus seinen Arbeiten für Fachzeitungen längst bekannt, so dass es eigentlich nur einer Anzeige bedürfte um den „Skizzenblättern" eine weite Verbreitung zu sichern. Indessen gelten die Musikhistoriker bei Vielen als wunderliche Käuze und dies nicht ganz mit Unrecht, denn nur zu viele von ihnen lieben es, sich derart in Details einzugraben, dass der Leser Muth und Kraft verliert ihnen zu folgen, oder sich so sehr in den Geist einer Epoche und in die Persönlichkeit ihrer Hauptrepräsentanten zu vertiefen, dass ihr Blick für die Gegenwart, damit aber auch für das Bedürfniss ihres Leserkreises getrübt wird. An diesen Klippen nun hat Lackowitz auf die geschickteste Weise vorüber zu steuern gewusst. So wenig er sich scheut, in eine, unserm musikalischen Verständniss fern liegende Vergangenheit hinabzusteigen, von Künstlern zu berichten, die der heutigen Welt nicht einmal dem Namen nach, geschweige durch ihre Werke bekannt geworden sind, so hütet er sich doch wohl, durch das bekannte trockene Aufzählen aller möglichen, mit dem Leben und Wirken seiner Helden verknüpften Nebenumstände zu ermüden, vielmehr gelingt es ihm jedesmal, durch Wahl und Gruppirung des Wesentlichen ein fesselndes, der Erinnerung sich einprägendes Bild zu entwerfen.

„Vergessene Namen" so heisst die Gruppe der Essays, die mich zu obiger Bemerkung veranlasste. Sie gewährt uns u. A. einen „Blick in die ewige Stadt" und zeigt uns eine Reihe bedeutender, zum Theil bahnbrechender Künstler, deren Bestrebungen durch den Erfolg ihres grossen Rivalen Palestrina scheinbar überflüssig gemacht wurden, in der That jedoch wesentlich sind, um den Glanz der römischen Schule des 16. und 17. Jahrhunderts zu erklären. „Vergessene Namen" — verdiente nicht im Grunde jedes Kapitel des interessanten Buches diese Ueberschrift? Was weiss die Welt des Jahres 1880 von jenem „alten Kapellmeister" von Louis Böhner, der vierzig Jahre lang zu Fuss durch Thüringen wanderte, zuweilen aber auch in den Residenzen Europa's auftauchte, um mit künstlerischen Ehren überhäuft zu werden, immer jedoch wieder schnell zum Wanderstabe griff, um endlich im Armenhause sein rastloses Leben zu beschliessen. Was wissen unsere Patti-, Lucca- und Gerster-Enthusiasten von den Sternen, die vor einem halben Jahrhundert an dem berliner Opernhimmel glänzten, von einer Anna Milder, Josephine Schulze, Karoline Seydler? Und doch sind sie es gewesen, die unter dem Herrscherstabe Spontini's der preussischen Hauptstadt zu einem musikalischen Ruhm verhalfen, auf welchen das heutige Geschlecht der Opernfreunde mit Neid zurückzublicken alle Ursache hätte. Es ist Lackowitz als besonderes Verdienst anzurechnen, das Wort des Dichters: „dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze" so weit es an ihm lag, zu Schanden gemacht zu haben, denn ohne mich sanguinischen Erwartungen hinzugeben, dass wir so bald dem Beispiel der Franzosen folgen werden, die ihren hervorragenden dramatischen Darstellern gleiche Ehre erweisen wie den schaffenden Künstlern, indem sie die Statuen und Büsten der einen wie der andern in ihren Schauspielhäusern aufstellen, so glaube ich doch sicher, dass auch bei uns die zur gerechten Würdigung des „Mimen" mahnenden Stimmen schliesslich Gehör finden. Es ist dies nicht minder eine Forderung der künstlerischen und historischen Gerechtigkeit, als die schon vorhin erwähnte, den „Skizzenblättern" zur Zierde gereichende Würdigung auch der minder glänzenden Erscheinungen der Musikgeschichte, und wir können Wort für Wort die Betrachtung unterschreiben, mit welcher der Autor seinen Essay „Goldene Mittelstrasse" einleitet: „Diamantengleich blitzte das Lichtgewimmel der Sterne auf die Erde nieder. Einzelne Lichter erster Grösse bieten zwar dem suchenden Auge gleichsam Stützpunkte, aber dennoch verleihen erst alle diese Milliarden funkelnder Körper in ihrer Gesammtheit dem Firmamente sein geheimnissvolles Leben. Ebenso gruppirt sich die Kunstgeschichte wohl um die Sterne erster Grösse in der Künstlerwelt, aber es gehören eben viele kleinere und kleine Geister dazu, um dem Bilde Leben zu geben, auf die grandiosen Konturen die nöthigen Lichter und Farben zu setzen. Es sind nicht die Palestrina, Bach, Händel, die Haydn, Mozart, Beethoven allein, welche die Kunstgeschichte gemacht haben, sondern es gehören dazu auch alle die kleinen Männer der Vor-, Zwischen- und Nacharbeit, die Leute, welche als fleissige Kärrner gearbeitet haben, wo jene Könige bauten." L—s.

Robert Schaab's zwei Tafeln der deutschen, englischen, französischen und italienischen Musikgeschichte, Leipzig 1879 bei W. Violet (40 und 32 Seiten).

In jüngster Zeit erscheinen allerlei Schriften, die den erfreulichen Beweis liefern, dass das Studium der Musikgeschichte eine immer sorgfältigere, mannigfaltigere Pflege von Seiten der Lehrer und Lernenden erfährt. Nimmt die Beschäftigung mit der

Kunstgeschichte als solcher einen so ungeheuren Aufschwung, trotzdem weit weniger gebildete Dilettanten zeichnen und malen als musiciren, so musste es dem beobachtenden Denker nicht wenig problematisch erscheinen, dass die Geschichte der Musik im Vergleich zur Geschichte der bildenden Künste so sehr hintangesetzt wurde. Es tauchen indess, wie angedeutet ist, in neuester Zeit gerade immer mehr Symptome auf, welche darthun, dass das Studium der Musikgeschichte einer allgemeinen Blüthezeit entgegengeht. — Robert Schaab's Tafelwerke sind als der erste wichtige Versuch zu bezeichnen, dem Jünger dieser Disciplin in chronologischer Folge alle in den wichtigsten Kulturländern an der Entwickelung des Musiklebens selbstthätig und selbstschöpferisch theilnehmenden Geister vorzuführen. Der Verfasser befolgte hierbei das Princip, von allen namhaften Männern der Musikgeschichte die wichtigsten Daten ihres Lebens und die bedeutendsten Werke ihres künstlerischen Schaffens mitzutheilen. Es versteht sich von selbst, dass die reproducirenden und theoretischen Musiker nicht ausgeschlossen sind. Die allgemeine Einleitung spricht dafür, dass unser Autor über den Ursprung unserer europäisch-abendländischen Musik eine weit klarere Anschauung gewonnen hat, als die Autoren mancher umfassender Kompendien. Auch dass er die von Kiesewetter aufgestellte Epochen-Eintheilung der Musikgeschichte anerkennt, gereicht der Einleitung zum Vortheil, allein er konnte Kiesewetter's Anordnung wohl ein wenig verbessert haben. Sollte z. B., wenn von einer Epoche Dufay, einer Epoche Ockenheim, einer Epoche Josquin, einer Epoche Willaert die Rede ist, nicht erst recht von einer Epoche Orlandus Lassus gesprochen werden dürfen? Soll nun dieser Versuch von R. Schaab für den musikgeschichtlichen Unterricht wirklich erspriesslich werden, dann wird der Verfasser nach und nach sein Werkchen nach vielen Richtungen hin verbessern müssen. Mancherlei mag auch hier angedeutet werden. Zunächst empfiehlt sich für derartige Geschichtstabellen durchaus das Wesen des Synchronismus; die Tabellen müssen synchronistisch sein, d. h. wir wollen in jedem Zeitraume gleich eine tabellarische Uebersicht aus dem jeweiligen Musikleben aller wichtigen Musik-Völker erhalten. Der Schüler erfahre, wie oder ob sich gleichzeitig etwas Grosses, Neues, Gewaltiges am Organismus des Musiklebens bemerkbar macht. Würde der Autor nach solchem Gesichtspunkte verfahren, dann könnte er unmöglich der englischen Musikgeschichte eine solche Raumesfülle zuertheilen, als er in Wahrheit gethan hat. Wie gross und mächtig auch England in der Literatur und Philosophie dasteht, für die Musikgeschichte ist es von durchaus untergeordneter Bedeutung im Vergleich zu Deutschland, Frankreich, Italien und den Niederlanden. Verdienen denn, wenn des Verfassers fundamentum divisionis gebilligt würde, die Niederländer nicht in hohem Masse mehr als die Engländer, mit einer speziellen tabellarischen Uebersicht ihrer musikgeschichtlichen Bedeutung bedacht zu werden? — So verfällt der Autor hinsichtlich der Niederländer in die wunderliche Art, den Einen der deutschen Musik, einen Andern wieder der französischen oder gar italienischen Musik einzuverleiben. Ein anderer Uebelstand des sonst so verdienstlichen Büchelchens besteht darin, dass der Verf. oft hochbedeutende Künstler ganz kurz, übermässig stiefmütterlich behandelt, während sonst so manche dii minorum gentium durch ihn eine fast exorbitante Wichtigkeit erfahren. So wird z. B. der grosse Orlandus Lassus mit 2½ Zeilen abgethan, von ihm wird nicht ein einziges Werk namhaft gemacht, nicht einmal seine weltberühmten „Busspsalmen“, die z. B. sein neuester Biograph W. Bäumker in ihrer Art mit Recht für so bedeutend hält, wie Palestrina's „Missa papae Marcelli.“ — Dagegen werden z. B. dem etwas späteren Michael Prätorius noch einmal so viele Zeilen (5) gewidmet. Dieses Missverhältniss liesse sich noch durch zahlreiche andere Beispiele belegen. Auch die Literatur über das Wirken epochemachender Meister bedarf sehr der Vervollständigung. Bei Weber z. B. fehlt das grosse, umfassende Werk von F. W. Jähns, etc. etc. Ferner leidet die Chronologie an vielen Fehlern. — Endlich ist auch noch der Umstand übel zu vermerken, dass der Verf. viele deutsche und andere Musiker zu den Franzosen zählt, weil sie besonders in Frankreich gewirkt haben, z. B. Kalkbrenner, Hünten, Herz, Chopin, St. Heller, während andererseits Lully und Cherubini unter die Italiener gebracht werden. Welche Inkonsequenz! — Wollte der Verf. in dem hiermit angedeuteten Sinne eine völlige Umgestaltung seiner Arbeit vornehmen, dann könnte er sich besonders um die Bildung der musikalischen Jugend sehr verdient machen.

Alfred Kalischer.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Stephen Heller: L'art de phraser. Die Kunst des Vortrags, op. 16. Berlin, Schlesinger. (5 Hefte. Etüden).

Moscheles: Vingt quatre Etudes, op. 70. Schwerer als Clementis Gradus ad Parnassum.

F. Hiller: Rhythmische Studien. Berlin, Schlesinger.

Anregung und Unterhaltung.

Marchettus von Padua, der zu Ende des 13. Jahrhunderts zuerst das Verbot der Quinten- und Oktaven-Parallelen erliess, erwarb sich grosse Verdienste um die Ausbildung der Mensuralmusik. Da-

mals stritt man sich darum, ob die Note den Hals an der rechten oder der linken Seite haben müsse. Marchettus von Padua behauptete an der rechten und stellte folgenden Beweis dafür auf: „So wie die rechte Seite am Menschen vollkommener als die linke ist, weil die rechte das enthält, was den Menschen ernährt und immer vollkommener macht, nämlich das Blut, so ist auch eine Note mit dem Strich auf der rechten Seite vollkommener als eine, die ihn links hat. Deswegen hat sich auch Christus in die rechte Seite stechen lassen, um sein ganzes Blut für das menschliche Geschlecht zu vergiessen."

* * *

In dem Schularchive zu Sanddorf liegt aufbewahrt unter andern merkwürdigen Aktenstücken eine eigenhändige Handschrift von einem längst zu seinen Vätern versammelten Schulmeister, Jost Bartels geheissen. In derselben kommt folgende ergötzliche Stelle vor, die ich in der Originalschrift wieder gebe:

„De Edelmann geef mi'n Schwester (Verweis) lüer mien Orgelspälen, dat ick so'n fauler schall spält hebben, un ick harr dar god up herumlegt. Ich mutt mi doch verdeffendieren und al, der wert annern sünen schuld an, as de Bälgentrräder, de verstünd nix vont Orgelspälen. Denn as ick „Wer nur den lieben Gott läst walten" spälen schull, treet he de Bälgen to „Jesus, meine Zuversicht" dat harr oh woll'n besten Kerl confus maken kunt und muss jo voll'n Wirrwarr geben. Au de geef de Edelmann mi Recht."

Meinungs-Austausch.

Herr Hof Kapellmeister Klughardt in Neu Strelitz veröffentlicht in No. 16 des „Klavierlehrers" vom 1. August 1880 auf Seite 182 u. f. eine Entgegnung auf einen in No. 14 des „Klavierlehrers" vom selben Jahre befindlichen Artikel des Pianisten Herrn Ferdinand Bauer zu Berlin, welcher die bei der Prämiirung der Klaviere auf der Gewerbe-Ausstellung zu Neu Strelitz zu Tage getretenen Missstände beleuchtet.

Herr Hof Kapellmeister Klughardt hat in seiner Entgegnung meine Person in die Angelegenheit gezogen und mich so gezwungen, zur Sache das Wort zu ergreifen.

Ich hätte im Interesse des Herrn Hof Kapellmeister Klughardt gewünscht, dass er meinen Namen aus dem Spiele gelassen, ich wäre dann nicht genöthigt gewesen, so Vieles zu reproduciren, was Herr Bauer bereits gesagt hat und es obendrein noch mit Erläuterungen versehen zu müssen, die die betreffenden Vorkommnisse durchaus nicht in ein günstigeres Licht stellen.

Herr Hof Kapellmeister Klughardt spricht in seiner Entgegnung am Anfange die Vermuthung aus, dass ich der betreffende Klavier-Interessent sei, mit dem der Herr Bauer gesprochen. Ich will ihm dies hiermit bestätigen. Sodann theilt derselbe mit, dass am 8. Juni d. J. Vormittags eine Prüfung der ausgestellten Instrumente stattgefunden, — auf welche Prüfung ich wieder zurückkommen muss, — und dass am Nachmittage desselben Tages festgestellt worden sei, welche Aussteller Preis-Medaillen bekommen sollten, eine Mittheilung, die Niemand bestritten hat. Bei dieser Gelegenheit macht derselbe dem Herrn Bauer den Vorwurf, dass er wunderbarer Weise den Namen des dritten Juror, den er als „einen Musiker aus Berlin" bezeichnete, nicht genannt habe, und dass dieser Musiker der Herr Musikdirektor Alexander Dorn sei.

Wozu Herr Hof-Kapellmeister Klughardt diese Mittheilung macht, ist unverständlich. Jeder Feinfühlende wird erkannt haben, dass es von Herrn Bauer taktvoll gehandelt war, den Namen des Herrn Musikdirektor Dorn nicht in die Angelegenheit hineinzuziehen. Ferner, dass dem Herrn Hof Kapellmeister Klughardt daraus keine Entschuldigung für sein Verfahren erwächst, dass Herr Musikdirektor Dorn der dritte Juror war. Herr Hof Kapellmeister Klughardt war der Vertrauensmann des Komite's, ihm übertrug man es, eine sachverständige Jury zu schaffen, ihm bewilligte man die Mittel. Durch seine amtliche Stellung als Hof Kapellmeister wurde diese seine Verpflichtung noch erhöht. Er erfüllte aber seine Pflicht nicht, statt Sachverständige, d. h. bewährte Pianofortefabrikanten zu berufen, berief er einen Laien und noch einen Musiker in die Jury. Dem Herrn Musikdirektor Dorn aber kann keine Schuld aufgebürdet werden deswegen, dass er berufen worden ist, deswegen, dass er kein Pianofortefabrikant.

Auf die Prüfung der Instrumente zurückzukommen, muss ich leider konstatiren, dass dieselbe nur darin bestand, dass auf der Mehrzahl der Instrumente kurze Zeit gespielt worden ist, einzelne sind sogar nur mit ein Paar Akkorden, ein Paar Passagen bedacht worden. Auf den prämiirten Instrumenten ist zwar durchschnittlich etwas längere Zeit gespielt worden, wirkliche Beachtung aber hat einzig und allein der Flügel des Herrn Roloff gefunden, auf dem quasi ein kleines Klavier-Konzert gegeben worden ist. — Für die hier gemachte Mittheilung kann ich Augenzeugen stellen.

Dass am 9. Juni cr. allgemein in Neu Strelitz bekannt war, wer die Medaillen erhalten würde, dafür kann ich ebenfalls mit Zeugen dienen. Dass der Herr Bauer diese Verletzung der pflichtgemässen Geheimhaltung rügt, wird Jedermann gerechtfertigt finden.

Was Herr Hof-Kapellmeister Klughardt über das am Nachmittage des 9. Juni cr. stattgehabte Diner schreibt, stimmt mit den Thatsachen nicht überein. — Es kann der Zweck dieser Abfertigung nicht sein, auf solche Details einzugehen. Nur möge ein gütiges Geschick verhüten, dass die nicht unerhebliche Weinrechnung, welche die Herren Pianoforte-Fabrikanten Roloff bezahlt, in eine weitere Oeffentlichkeit gelange. In einem so kleinen Orte, wie Neu Strelitz, interessiren sich oft Personen mit Vorliebe für dergleichen Angelegenheiten.

Jetzt kommt ein Passus in der Entgegnung, den ich nicht erwartet hätte. Der Herr Hof Kapellmeister Klughardt schreibt, dass ich mich ihm präsentirt, um für die Firma Wolkenhauer in Bezug auf Prämiirung Stimmung zu machen.

Ich bedaure im Interesse dieses Herrn, dass er sich nicht anders zu helfen weiss, als mit Verdächtigungen zu kämpfen. Es ist dies allerdings eine „moderne" Kampfweise, ob sie aber „vornehm", um einen Ausdruck des Herrn Hof Kapellmeister Klughardt zu gebrauchen, das zu beurtheilen überlasse ich genanntem Herrn selber. Ich will nicht Gleiches mit Gleichem vergelten, ich arbeite nicht mit Verdächtigungen, sondern mit Thatsachen, die ich beweisen kann. Irgend eine feierliche Zurückweisung der Verdächtigung des Herrn Hof Kapellmeister Klughardt halte ich für überflüssig, aber ich kann nicht umhin, demselben wenigstens die Widersprüche nachzuweisen, die

seiner Angabe [illegible]. Am 8. fand die Prämiirung statt, welche Aussteller Medaillen erhalten sollten. Am 9. brachte ganz Neu-Berlin die Namen der „Glücklichen". Am 10. kam ich nach Neu-Berlin, [illegible] gezwungen zu einem ganz speciellen Zwecke, um nämlich die von Herrn Rene-Berlin ausgestellte Pedal-[illegible] zu [illegible], was auch geschehen. Auf dem dortigen Bahnhofe erwartete mich ein befreundeter Instrumentenbauer. Das Erste, was ich in Neu-Strelitz zu hören bekam, war die [illegible] Prämiirungs-[illegible]. Ich wusste also, dass diese Angelegenheit seit 2 Tagen erledigt war.

Ich besuchte Herrn Hofkapellmeister Klughardt, weil ich diesen Besuch für eine Pflicht der Artigkeit, theils für eine Pflicht meiner Stellung als Redakteur einer musikalisch-technischen Zeitung hielt. Dass ich in meinem Interesse ihm wegen des Rene'schen Pedal-Pianinos Mittheilung machte, war ja ganz selbstverständlich. Derselbe giebt nun an, ich habe für die Firma Walzenbauer Stimmung machen wollen. Wie kann aber Jemand für eine Sache Stimmung machen wollen, wenn er weiss, dass diese längst abgeschlossen und erledigt ist. Wenn Jemand Stimmung machen will, muss er vor dem entscheidenden Zeitpunkte kommen.

Das Widersinnige in den Verdächtigungen tritt aber noch klarer hervor, wenn er im Folgenden schreibt, ich habe für eine Firma Stimmung machen wollen und habe mich dieser Aufgabe dadurch entledigt, dass ich die Instrumente dieser Fabrik schlecht gemacht habe*).

In dem weiteren Zugeständnisse des Herrn Hof-Kapellmeister Klughardt, dass ihm von mehreren Seiten Mittheilungen wegen der Instrumente des Hrn. Rene geworden, befindet sich derselbe schwer. Ich kann hier nur die Worte des Herrn Bauer wiederholen, dass es Pflicht des Hrn. Hof-Kapellmeister Klughardt war, wenn ihm solche Mittheilungen gemacht worden waren, sich genau zu informiren, ob diese Gerüchte auf Wahrheit beruhten. Diese Information war so leicht und bequem. Man hatte nur nöthig, einen Brief an die Polizei-Behörde in Berlin zu schreiben und wegen des Herrn Rene anzufragen. Ich habe dies seiner Zeit gethan, um auch in dieser Richtung ein Beweisstück für das, was ich sagte, zu haben. Ich habe die Antwort erhalten, dass weder die Frau Wittwe Rene, noch ihr Herr Sohn, welcher sie im Geschäft unterstützt, eine Pianofortefabrik besitzen, sondern dass dieselben mit Instrumenten handeln. Herr Hof-Kapellmeister Klughardt hat dies unterlassen; er ist seiner eigenen Angabe nach mit blossen Gerüchten vor das Comité getreten. Der Ausspruch des Comités: „Herr Rene habe die Instrumente als eigenes Fabrikat ausgestellt und müsse etwaige die betreffende Consequenzen selbst tragen" ist durch dieses Verfahren des Vertrauensmannes demnach, [illegible] den Herrn Hof-Kapellmeister Klughardt, entschuldbar.

Sodann theilt Herr Klughardt noch mit, dass ich in den letzten Tagen der Ausstellung ihn abermals besucht und ihm mitgetheilt habe, ich hätte Material für die Presse gesammelt.

Dies ist insofern richtig, als ich ebenso wie bei meinem ersten Besuche, durchaus nicht hinter dem Berge gehalten habe, ihm mitzutheilen, welche Fehler er gemacht hat.

Ich muss nun noch einmal wiederholen, dass Herr Hofkapellmeister Klughardt, welcher der Vertrauensmann des Ausstellungs-Comité's war, dem die nöthigen Mittel zur Verfügung gestellt waren, es unterlassen hat, eine Jury zu schaffen, wie sie nöthig war, um eine sachgemässe und in jeder Richtung selbstständige Beurtheilung und Schätzung der ausgestellten Instrumente vornehmen zu können. Er hat dadurch nicht nur dem Ansehen des Comités, er hat dadurch den Ausstellern, welche mitunter nicht unbedeutende Opfer gebracht haben, er hat dadurch der Pianofortebaukunst selbst Schaden zugefügt. Denn, wo soll die Neigung, für fernere Ausstellungen Opfer zu bringen, herkommen, wie soll das Streben jedes Einzelnen nach Vervollkommnung angeregt werden, wenn der Pianofortebauer weiss, dass auf Ausstellungen kein Preisrichter-Collegium vorhanden ist, welches das, was er mit Mühe und Fleiss geschaffen, seinem wahren Werthe nach zu beurtheilen versteht, sondern, dass die Beurtheilung einzig und allein geschieht nach dem persönlichen Geschmacke Einzelner, vielleicht dessen Mitglieder dem Geschmacke, der bei der Schätzung von Instrumenten ja ganz nicht ein Factor ist, aber doch nebenbei der allein Ausschlag gebende, und der, wir wollen es uns nicht verhehlen, durch lokale Verhältnisse und Zufälligkeiten mancher Art oft grosse Täuschungen mit unterlaufen lässt.

Fassen wir hier das hier Gesagte noch einmal zusammen, so ersehen wir, dass es Herrn Hofkapellmeister Klughardt durch seine Entgegnung nicht gelungen ist, auch nur einen Vorwurf von denen, welche ihm von dem Herrn Bauer gemacht worden sind, zu entkräften; dies war auch nicht möglich, weil Herr Bauer sich auf nichts weiter als auf Thatsachen stützte, und diese haben, wie bekannt, eine unerbittliche Logik.

Berlin, im August 1898.

Dr. Moritz Reiter,
Redakteur der Orgelbau-Zeitung.

*) Sollte in Bezug auf diesen Punkt vielleicht ein Missverständniss obwalten? Ich kenne Herrn Dr. Reiter als einen Ehrenmann, Herr Hofkapellmeister Klughardt, den ich nicht die Ehre habe persönlich zu kennen, wird mir von allen Seiten gleichfalls als ein solcher geschildert. Gegen Keinen von Beiden wird der Verdacht aufkommen, wissentlich Unwahrheiten verbreitet zu haben; nur einem Missverständnisse könnte die Meinungsverschiedenheit zwischen Beiden entsprungen. Für mich und meine Leser aber halte ich diese Angelegenheit hiermit für abgethan. Doch kann ich nicht umhin, noch zu bemerken, dass dieselbe das Interesse der Musiker und Instrumentenbauer in weitesten Kreisen wachgerufen hat und dass die Zusammensetzung der Jury, wie sie in Neu-Strelitz beliebt wurde, sowie das spätere Verhalten derselben gegenüber den die Rene'schen Instrumente treffenden Beschuldigungen, allgemein verurtheilt wird.

Emil Breslaur.

Vielleicht kann mir die löbl. Redaktion die Quelle nachstehenden Ausspruchs von Beethoven, der in seinen Biographen nicht zu [illegible] angeben, resp. den Wortlaut korrekt bezeichnen?

Beethoven sagt etwa: „Cramer's Etuden, so werthvoll sie sind, machen das Spiel pappig, sie machen allein lange nicht aus" (Nil für die heutigen Klavierspieler.)

Hochachtungsvoll
C. B.

Unser geschätzter Mitarbeiter Herr Dr. A. Kalischer antwortet darauf Folgendes:

Die Ihnen mitgetheilte Aeusserung Beethoven's über Cramer's Etuden habe ich durch Ihre gef. Zuschrift zum 1. Male vernommen. Aber nach den verbürgtesten Mittheilungen über das künstlerische Verhältniss zwischen Beethoven und Cramer ist eine derartige Aeusserung, u. dass verbürgt der Sache über B. zu vermuthen. In diesem Punkte bestätigt der genaueste und bedeutendste Biograph Beethoven's, nämlich F. W. Thayer, nur vollkommen das, was Schindler darüber in seiner Beethovenbiographie vorbringt. Dieser besagt es u. A. (III. Auflage, Band II, pag. 182-183):

„Ferner waren vorhanden die bis dahin herausgegebenen zwei Hefte Etuden von John Cramer"; diese Etuden erklärte unser Meister als die Hauptbasis zum gediegenen Spiel. Wäre er je zu Ausfüh-

rung seiner Absicht gekommen, selbst eine Klavier-Schule zu schreiben, so hätten diese Etuden den wichtigsten Theil der praktischen !!! Beispiele darin ausgemacht, denn er betrachtete sie als die geeignetste Vorschule zu seinen eigenen Werken, ob der in vielen herrschenden Polyphonie. Wie er sie in dieser Hinsicht verstanden und in zwanzig Nummern zum Studium für seinen Neffen didaktisch vorbereitet, überall die vielfältigen Mittel des Ausdrucks durch eine verschiedentliche, immer unter eine feste Regel gebrachte Accentuation zu Erreichung des Hauptzweckes anzeigend, dies ist als eine der prätiosesten Hinterlassenschaften vorhanden." -

Alfred Kalischer.

Antworten.

Herrn **Fr L.** in **Berlin**. Es ging beim besten Willen nicht, da ich die Nummer vom 15. Juli bereits vor meiner Abreise, anfangs Juli, fertig gestellt hatte.

Herrn **Gressler** in **Langensalza**. Das Buch ist zur Besprechung ausgegeben.

Herrn **Berg** in **Wien**. Seeber's Fingerringe haben sich sehr bewährt. Man berichtet mir von verschiedenen Seiten über die guten Erfolge, welche durch Anwendung derselben bei Schülern, denen die richtige Haltung der Finger Schwierigkeit bereitet, erzielt worden sind. Ich selbst habe oft Gelegenheit gehabt, ihre Vortrefflichkeit besonders bei schwachen und dünnen Fingern, welche Neigung zum Umknicken zeigten, zu erproben. Wie ich höre, erfreuen sie sich auch im Auslande (Amerika, Russland) grosser Verbreitung.

Org. **P. W.** Nein. Luther's „Nun kommt der Heiden Heiland" ist nur eine Uebertragung der Hymne des heiligen Ambrosius: Veni redemptor gentium. — Die Melodie zu dem Choral „Von Gott will ich nicht lassen" entstand aus der Melodie des weltlichen Liedes „Ich ging einmal spazieren" Noch bei vielen anderen Choralmelodien lässt sich der weltliche Ursprung nachweisen.

Herrn **A. B.** in **Suderode**. Es freut mich sehr, von dem erfolgreichen Konzert des Herrn Hauptorganisten Forchhammer aus Quedlinburg zu hören. Ich stimme Ihnen bei, dass diesem talentvollen Künstler ein grösserer Wirkungskreis zu wünschen wäre.

Herrn **A. Stiglitz** in **Raab**. Die „Klavierlektionen" von L. Köhler bestehen nur aus den bei Joh. André erschienenen drei Bänden. — Bisher erschien keine Fortsetzung, doch bezeichnet der Autor selbst als eine solche das zweite Heft der von ihm redigirten, bei Breitkopf u. Härtel erschienenen „Sonaten Studien", oder das dritte Heft des von ihm bei Litolff herausgegebenen „Praktischen Lehrgangs"

Anzeigen.



Verlag von Robert Forberg in Leipzig.
Neuigkeiten-Sendung No. 5. 1880.

Loeschhorn, A. Op. 166 Deux Morceaux de Salon pour Piano
No. 1. Les yeux bleus 1 50
No. 2. Les yeux noirs 1 50
——— Op. 167. Zwei leichte instructive Rondos für Pianoforte.
No. 1. Fdur No. 2. Ddur . . . . . . à 1 —

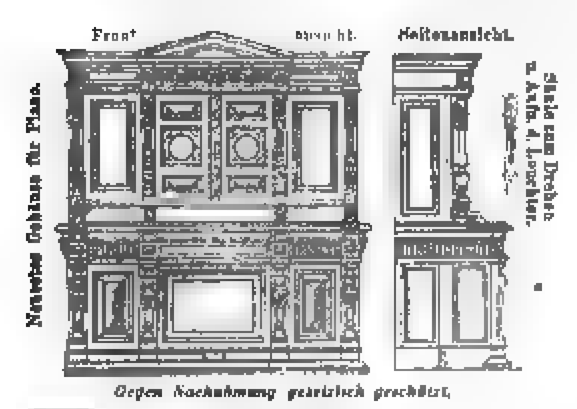
Schroeder, C. Op. 57 Etuden für Violoncello. Eingeführt in dem Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig. Heft 1. Zehn Etuden in der ersten Lage. (Premiere Position) 2 —

Tschaikowsky, P. Jahreszeiten. 12 Charakterstücke für Pianoforte. Complete wohlf. Ausgabe. 2 Mk. 50 Pf. netto.
Von diesem **mit Eigenthumsrecht in meinem Verlage erschienenen Werke** veranstaltete ich obige billige Ausgabe. Dieses Opus des genialen russischen Componisten zählt zu dem Besten, was die Clavierliteratur der Neuzeit hervorgebracht hat.

Trester, H. Op. 18. Grand galop militaire pour Piano 1 25
„ 29. Souvenir de Pawlowsk pour Piano . . . . . . — 75
„ 30. Une nuit de printemps. (Chant du rossignol.) Rêverie pour Piano . . . 1 —
„ 32. Elegie pour Piano . . . . . . 1 —
„ 33. Valse brillante pour Piano . . . . . . 1 —

Wohlfahrt, Franz. Op. 64. Leichte Fantasien über bekannte Lieder für 2 Violinen und Pianoforte. Heft 2. 3. à 1 Mk. 75 Pf. [48]

Pianoforte-Fabrik
von Lemcke & Ehrenberg, Schkeuditz, Leipzig.



Gegen Nachahmung gesetzlich geschützt.

Renaissance-Pianino.
Voller kräftiger Ton.
Elegant, solid gebaut.
Eiche, Ebenholz, Nussbaum.
Specialität:
„Flügel und Piano mit Octav-Mechanik."
Weltpatente.
Preiscourant franco. [53]

Rud. Ibach Sohn
Hof-Pianoforte-Fabrikant Sr. Majestät des Kaisers und Königs. (4)
Neuenweg 40. **Barmen** Neuenweg 40.
Grösstes Lager in **Flügeln** u. **Pianino's.**
Prämiirt: London. Wien. Philadelphia.
Adresse gefl. zu beachten.

Organisten-Stelle.
Die Stelle eines Organisten an der hiesigen St. Maria-Magdalenen-Kirche, mit welcher ein Einkommen von jährlich ca. 1050 Mk. verbunden ist, kommt zum 1. Oktober cr. zur Erledigung.
Meldungen zu der qu. Stelle, deren Inhaber die Qualification zur Ertheilung des Religions-Unterrichts besitzen muss, sind bis zum 31. August cr. an den Gemeinde-Kirchenrath einzureichen.
Templin, den 25. Juni 1880.
Der Gemeinde-Kirchenrath.

Eine tüchtige
Klavier- und Gesanglehrerin
für England gesucht. Honorar 400 Mk. jährlich und freie Station.
Näheres durch Herrn Professor **E. Breslaur in Berlin, In den Zelten 13.**

Ein Fräulein mit Referenzen hochstehender Persönlichkeiten, die **gründlichen Klavierunterricht ertheilt,** gut französisch spricht und in einem hohen Hause placirt war, **sucht Stelle im Ausland** in einem soliden Hause. 51
Gefl. Offerten unter Chiffre **Z. 51** an die Exp. des Klavier-Lehrer, Berlin, Brandenburgstr. 11, erbeten.

Soeben erschien im Verlag von **Rosenthal u. Co.,** Berlin, Johannisstr. 20:
Musikpädagogische Flugschriften,
herausgegeben von Prof. **Emil Breslaur.** Heft III
Ueber die gesundheitsschädlichen Folgen des unrichtigen Uebens. Winke für Klavier-, Violin- und Orgelspieler. Preis 30 Pfg.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt (Berlin), Louis Köhler (Königsberg), Dr. Ferdinand Hiller (Cöln), Dr. Oskar Paul (Leipzig), Dr. Emil Naumann (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 17. **Berlin, 1. September 1880.** **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Rhythmisch-harmonische Analyse einer Etude von Cramer (Nr. 27, As-dur, alte Ausgabe),

welche nur aus „Zweier“ in gebrochenen Akkorden besteht, mit einem Orgelpunkt anfängt und damit schliesst.

(Unter Orgelpunkt versteht man eine fortgeführte harmonische Verflechtung von Akkorden oder Motiven bei ausgehaltenem Basston. Im Orgelpunkt nimmt man zwei Bässe an, den Grundbass und den Bass des Akkordes, welcher sich über dem Orgelpunktbass bewegt.)

Abkürzungen sind.

I II III IV für 1., 2., 3., 4 Viertel des Taktes.
erst., zw., dr. Umkhr für erste, zweite, dritte Umkehrung.
Sec. für Secunde
Trz. für Terze.
Akk. für Akkord
Aufl. für Auflösung.
Dom. für Dominante.
⁶⁄₄ für die erste, ⁴⁄₄ für die zweite, 2 für die dritte Umkehr

Durchgde. N. für durchgehende Note.
Fal. Drkl. für falscher Dreiklang.
6 für die erste, ⁶⁄₄ für die zweite Umkehr.
Nebs. Akk. für Nebenseptimen-Akkord
Trugf. für Trugfortschreitung
überm. für übermässig.
verm. für vermindert.
Vorh. für Vorhalt.

Takt 1 2 As-dur, 3 4 fal. Drkl. von As, 5 6 fal. Drkl von Des,

7 Aufl. desselben, 8 fal. Drkl. von As, 9 Aufl. desselben, 10 I II As-dur III IV. zw. Umkhr. (⁶⁄₄) der Dom. von F. 11 12 F-moll.

13 14 Dr Umkhr. (2) des Dom.-Akk von C. 15 C-moll, 6, 16 zw. Umkhr. (⁶⁄₄) des Dom.-Akk. von C. 17 I II III C-moll, IV Nebs. Akk. auf C gebildet, ohne Trz., oder Dom.-Akk. von F ohne Trz. mit verm Quinte, 18 Dom.-Akk von B.

19 20
I II III B-dur, IV Dom.-Akk. von Es ohne Trz mit vern Quinte oder Nebs.-Akk. auf B gebildet, mit ausgelassener Terz, Dom. von As,

21
I II III As-dur, IV dr Umkhr. (2) des Dom.-Akk. von Es, ohne Ser., oder $^6_4$ des fal. Drkl. von Es; die Aufl. des Akkords ist hier unregelmässig; regelm. wäre sie

22
Es-dur, d, f des II sind als durchgde N. zu betrachten

23
F-moll; auf IV wird aus dem Drkl. ein 6-Akk. mit überm 6, welches sich im folgenden Takte

24
in C-moll aufl., II h, d durchgde. Noten.

25
I II III Des-dur, IV 6-Akk B- moll;

26
As-dur, hier beginnt eine Folge von Sexten, welche bis Takt 32 sich

27 28 29 30 31 32
fortbewegen, wozu die Dom. von As als Orgelpunkt ruht. Takt 32, IV Dom.-Harmonie von Es, welche

33
durch Trugf. zum verm. Septimen-Akk. von F wird, welcher sich III in F-moll aufl.

34
I II erst Umkhr. ($^6_5$) des Dom.-Akk von Es, III IV Es-moll.

35
I II erst Umkhr. ($^6_5$) des Dom von B, III IV B-dur. Die Quinte des Akks. wird

36
zum Vorh., als None, in Es-moll, welche sich auf III aufl. (Siehe Notenbeispiel.) Die Oberstimme der linken Hand giebt durch einen freien Einsatz dieselbe Note, um im folgenden Takte

37
mit der gleichzeitig liegen gebliebenen Terz des vorigen Taktes einen Vorh. in Terzen zu bilden. In dieser

38
harmonischen Behandlungsweise, schreitet die Melodie, welche sich als eine Tonleiter erweist, bis zu Takt 42 fort.

35 36 37 38 39 40 41 42

6 — 3 — 3 — 3 — 3 — 3 — 3 —
5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6
9 8 7 8 9 8 7 8 9 8 7 8 9 8
9 9 9

(In jedem Takte springt die zweite Stimme in die Erste.)

oder

43
I II dr Umkhr (2) des Dom.-Akk. von As; III IV 6-Akk As-dur.

44
Dom.-Akk. von Es.

Von Takt 45 bis 52 bildet die Dom. des Grundtons einen Orgelpunkt.

Takt	I	II	III	IV
45	Es-dur,	—	As-dur,	Es-dur,
46	F-moll,	As-dur,	Des-dur,	As-dur,
47	Des-dur,	—	Es-dur,	B-moll,
48	Es-dur,	Dom. von As,	As-dur,	Es-dur,
49	Es-dur,	C-moll,	F-moll,	C-moll,
50	Des-dur,	As-dur,	B-moll,	Des-dur,
51	Es-dur,	B-moll,	Es-dur,	Dom.-Akk. v As,
52	As-dur,	Es-dur,	As-dur,	Es-dur,

53 I II erst Umkhr (6) des fal Drkl von Es; III 6 Akk. Es-dur, IV fal. Drkl. von As;

54 I II As-dur, (g ist hier durchgde. N.) III IV verm Septimen-Akk. von Es;

55 zw. Umkhr (⁴⁄₆) vom As-dur-Drkl

56 III IV Dom-Akk von As.

57 58 59 60

Bis zum Schlusse liegt der Grundton als Orgelpunkt.

57 I II As-dur (g durchgde. N.) III IV B-moll;

58 I II As-dur, III IV Dom.-Akk von As;

59 I II As-dur, III IV B-moll,

60 I II As-dur, III IV Dom.-Akk von As

61 Undecimen-Akk. von As.

62 Aufl. desselben.

C. Witting

Meditationen am Klavier.

Ueber Kontrapunktisches und S. Bach.

Von **L. Köhler.**

(Schluss.)

Die Musik ist geschichtlich Hand in Hand mit dem gesammten Zeitgeiste gegangen, bis dahin, wo sie Harmonie und Polyphonie zum höchsten Aufschwunge in Bach brachte — Im 18. Jahrhundert war die Bewegung der Geister im Drange nach philosophischer Erkenntniss, wie auch deren Anwendung auf das Leben so regsam, wie kaum jemals vorher und nachher Die verschiedenen religiösen Glaubensansichten, welche mit einander im Streite lagen, der Kampf des Wissens gegen den Glauben überhaupt, zum Theil von der Philosophie des Engländers Locke (1632 1704) angeregt und nach und nach über ganz Europa verbreitet, drungen überall ein und gaben allem Streben Richtung und Farbe So war es denn im Grunde ein Suchen, Finden und Ergründen der im Geist- und Weltwesen enthaltenen absoluten Gesetzlichkeit, worin sich alle Denker konzentrirten

Jetzt, zum ersten Mal in der neueren Geschichte war in der Wissenschaft der Welt-Erkenntniss wieder ein höchster Gipfel erreicht, von welchem auch auf das allgemeine Leben hinaus die Strahlen leuchteten, den Geistesboden im Volke befruchtend.

Das Wissen ist nur die eine Seite der menschlichen Geistesnatur: es schwebt in klarer Lichtfülle über dem dunkeln Grunde des Gefühls, das die Tiefe ist gegen die Höhe. Das Gefühl weiss nicht, sondern ahnt die Natur und das Wesen alles Seins; es ist eine Welt für sich, und Bach war es zunächst, der dieser Welt des Gefühls in seinem Musiksatze eine entsprechende harmonische Kunstform verleiht, welche, selbst wortlos, ein aus der Phantasie geborenes tönendes Bild des Lebens ist. Die Formen im kanonischen und Fugen-, desgleichen im Sonatensatze fanden mit Bach nicht nur ihren ersten Abschluss, sondern auch ihre inhaltliche Füllung, es sind diese Formen die sogenannten absoluten, d. h. die auf sich selbst beruhenden, ein für alle Mal feststehenden, was die Aufstellungs- und Durchführungs-Art von Haupt- und Nebenthema, die Modulation und metrische Satzkonstruktion in den architektonischen Grundzügen betrifft. Die durch Bach gefestigten Formen sind als Grundtypen für alle Zeiten zu betrachten, als Kernformen aller übrigen, die ihrerseits wieder auf den natürlichen Lied- und Tanzformen beruhen, wie sie der allgemeine musikalische Natursinn in Hauptthema, Nebenthema und Wiederkehr des Hauptthemas schuf Was so in schlichter Form aus dem Musikvermögen des Volkes entspringt, ist als ein Naturkeim für den Künstler zu betrachten, der jene Formen bereichert und vergeistigt, erweitert und als Ausdruck inneren Seelenlebens in neuer Gestalt schafft. Was Bach speziell für die Aufstellung des Sonaten-Hauptsatzes, alle seine Vorgänger und Zeitgenossen weit überflügelnd, geleistet hat, macht sich am bedeutsamsten in den ersten Sätzen seiner Orchester-Symphonie in D-dur anschaulich, welche zwar, im Ganzen genommen, sich als Suite zeigt, doch in dem Hauptsatze die grosse Sonatensatzform darstellt *)

Die erwähnten polyphonen Formen sind namentlich darum als die „absoluten" zu bezeichnen, weil darin ein festes Gesetz für die Folgeentwickelung des Musikstückes der innerste Angelpunkt ist, um welchen sich die schaffende Phantasie zu bewegen hat Denn es ist nicht nur ein aufgestelltes Thema bestimmend für die Entwicklung dieser Form, zu welcher sich die sämmtlichen Stimmen verbinden, sondern auch die mathematischen

*) Man spiele die in dem Arrangement à 4 m. von Schmitt im Verlage von Peters.

Verhältnisse der in bestimmten Intervallen-Gegensätzen von selbst erwachsenden Wandlungen (in Umkehrung, Rückgängigkeit, Verengung, Erweiterung) sind recht eigentlich ein absolut Gesetzliches, das ursprünglich nur allein dem polyphonischen Satze eingeboren ist und denselben zu der „gebundenen", das heisst, eine an dieser Kunstform ureigenes, ewig Gesetzliches gebundenen, Stylgattung macht. In Bachs Musik, wo die Stimmen gleich selbständigen Dialogen um Ein Thema in jedem Moment streiten und sich im schönen Ganzen versöhnen, ist zugleich die Harmonie der vielsinnigen Bewegung in der Zeit zu finden; die Kunst ist da in immer neuer Form ein geistgeborenes, in Tönen krystallisirtes Spiegelbild des Lebens.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dr. Franz Liszt wurde Ehrenmitglied und Meister des Freien Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a./M.

— Herr Kantor G. Hartmann in Meissen wurde durch den Titel Königl. Musikdirektor ausgezeichnet.

— Herr F. A. Lorenz, Kantor an der Dresdener evangelischen Hofkirche erhielt anlässlich der Feier seines 25jährigen Amtsjubiläums das Ritterkreuz II. Kl. des Albrechtsordens.

— Herr Theodor Thomas in New-York ist vom Yale College zum Dr. der Musik ernannt worden.

— Herr Kapellmeister Böhme in Leipzig hat von der holländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst eine Ehrenprämie in Gold für eine von ihm komponirte und mit Erfolg aufgeführte Sinfonie erhalten.

— In Bad Kösen starb am Montag Professor Ferdinand Wenzel, der ausgezeichnete Lehrer des Leipziger Konservatoriums aus der Zeit Mendelssohn's und Schumann's.

— Für das weltberühmte, unter Professor Krejči's Leitung stehende Prager Konservatorium wird ein neues Gebäude errichtet. Der Musiksaal erhält eine schöne grosse Orgel, deren Bau dem um die Orgelbaukunst hochverdienten Orgelbaumeister Sauer in Frankfurt a./O. übertragen worden ist.

— Der Flügel- und Pianino-Fabrikant Herr W. Hartmann, derselbe, welcher in der vorjährigen Berliner Gewerbeausstellung einen vorzüglichen Flügel mit Luftresonanzwerk ausgestellt, erhielt vom Prinzen Georg von Preussen den Hoflieferanten-Titel.

— Herr Hofkapellmeister Hans Richter in Wien erhielt das Ritterkreuz des Franz Josephordens, Ambroise Thomas vom König von Dänemark den Danebrog-Orden. Die Herren Professoren J. Massenet, C. Franck, Duprato und René Baillot wurden gelegentlich der Preisvertheilung im Pariser Konservatorium zu Offizieren der Akademie ernannt. Die gleiche Ehre widerfuhr Herrn Alexis Rostand in Marseille. Herr Eugène Gigout, Professor an der Schule für geistliche Musik in Paris wurde Mitglied der Akademie.

— Der 5. Jahresbericht der Königl. Musikschule zu Würzburg meldet die Steigerung der Schülerzahl um 15 Prozent, die der Hospitanten um 23 pCt. Es wurden wöchentlich von 16 Lehrern 336 Stunden ertheilt. Musikalische Aufführungen fanden 16 statt und zwar 6 Konzerte gegen Entrée (2 Kammermusikabende, 3 Orchesterkonzerte und ein Oratorium), 4 Schülerproduktionen vor geladenem Publikum, eine Schülerproduktion vor der kgl. Ministerial-Kommission, eine Gedächtnissfeier des 100jährigen Geburtstages des Gründers der Anstalt, Dr. Fr. J. Fröhlich, eine Festproduktion zur Feier des 700jährigen Jubiläums des Herrscherhauses Wittelsbach (als Schlussproduktion) und 3 Schülerabende im internen Kreise. Der Etat der Anstalt belief sich auf 46,800 Mark, worunter 28,000 Mark Staatszuschüsse und 18,800 Mark eigene Einnahmen (gegen 16,500 Mark im vergangenen Jahr). Die Einnahmen aus Schülerhonoraren betrugen 12,9.. Mark, das Erträgniss der Produktionen gegen Eintrittsgeld belief sich auf 3706 Mark. An Unterstützungen erhielten talentvolle aber unbemittelte Schüler theils aus Mitteln der Anstalt theils aus anderweitigen Fonds, sowie aus dem Ertrage einer Schülerproduktion gegen Eintrittsgeld 1770 Mark. Die vortreffliche Organisation, um welche sich Herr Direktor A. Kliebert hohe Verdienste erworben hat, erinnert an die in voriger Nr. d. Bl. rühmlichst erwähnte der Königl. Musikschule in München und die des Dresdener Konservatoriums und begrüsse ich auch hier freudig die Aufführung des gesammten im letzten Jahre verarbeiteten Lehrmaterials, das in den Instrumental- und Gesangsklassen, in Technische Studien, Etüden, Studienwerke und Vortragsstücke eingetheilt ist. Als Lehrer der Viola alta wirkt der Erfinder derselben Herr Hermann Ritter als Lehrer, der aber auch in Musikgeschichte und im Klavierspiel Unterricht ertheilt also eine sehr umfangreiche Thätigkeit entfaltet. Der Bericht schliesst mit einer sehr warm empfundenen Rede, welche der Direktor Herr Dr. Kliebert bei Gelegenheit des 100jährigen Geburtstages Fröhliche, des Gründers der Anstalt gehalten hat (dieselbe ist ein kleines oratorisches Meisterwerk) und mit einem Vortrag des Herrn Hermann Ritter über den Zweck des Studiums der Musikgeschichte.

E. B.

Bergen (Norwegen). Am 17. August ist der berühmte Violinvirtuose Ole Bull im Alter von 70 Jahren gestorben.

Brüssel. Auf dem belgischen 3tägigen Nationalfeste kamen nur Werke belgischer Komponisten zur Aufführung. Die Hauptnummern der Programme waren folgende. Am ersten Tag „Domine salvum fac regem" von Ed. Lassen und die Kantate „Patria" von Theodor Radoux. Am zweiten Tage ein Oratorium, „De Oorlog", zu deutsch „Der Krieg" von dem Flämen Peter Benoit. Am dritten Tag endlich

die wirklich gehaltvolle und schöne Kantate „Van Artevelde" von F. A. Gevaërt. Dieses dritte Konzert fand den meisten äusseren Erfolg. Gevaert's Kantate erntete ungeheuren Beifall. Um die Aufführungen haben sich die bekannten Dirigenten der Oper und der populären Konzerte, die Kapellmeister Joseph Dupont und H. Waroots, sehr verdient gemacht.

Düsseldorf. Die Festaufführung von Werken Düsseldorfer Musikdirektoren von Mendelssohn an bis jetzt, welche zu Düsseldorf veranstaltet wird, hat sich nicht des erhofften Erfolges zu erfreuen. Das Komite würde einen besseren Erfolg erzielt haben, wenn die Aufführung etwa vier Wochen später stattgefunden hätte, da zur Zeit noch eine grosse Anzahl Musikliebhaber in den Bädern weilt. Die erste Aufführung war als eine sehr gelungene zu bezeichnen, wovon der grosse Beifall, der nicht selten gezollt wurde, Zeugniss ablegte. Den ersten kürzeren Theil des Abends bildete die D-moll-Sinfonie von Robert Schumann, dem der „Paulus" von Felix Mendelssohn folgte. Sowohl die Soli wie die Chöre wurden in voller Reinheit vorgetragen und zeugten von regem Fleiss, der auf die Proben verwendet worden ist. Nahezu 300 junge Damen bilden den weiblichen Chor, meist der schönen Düsselstadt angehörend, aber auch fast aus allen Städten Rheinland-Westfalens waren die Schönen herbeigeeilt, um das Fest verherrlichen zu helfen. Der Männerchor bestand aus 320 Personen — 190 Tenöre — dem noch ein Knabenchor von 90 Realschülern beigegeben war. In Summa waren also 900 Vokalstimmen, während das Instrumental-Orchester aus nahezu 100 Mitgliedern bestand.

Düsseldorf. Am 19. August war die Preiskonkurrenz der Militärkapellen des 7. und 8. Armeekorps in der Gewerbe-Ausstellung zu Ende. Nachmittags spielten in der Zeit von 3—7 Uhr zwei, drei, auch fünf Kapellen, gestern zuletzt die des 65. und 70. Infanterie-Regiments. Das Corps des 65. Regiments enthusiasmirte durch seine Leistungen das zahlreiche Publikum, welches den Dirigenten Herrn Karger durch mehrfachen Hervorruf ehrte. Stürmisch wurde jedes Stück da capo verlangt, dem auch bei der „Tell"-Ouvertüre nachgekommen wurde, ferner stand die Fantasie über Marschners „Templer und Jüdin" zur Konkurrenz; nach freier Wahl trug die Kapelle ausserdem noch das Ständchen von Schubert vor. Heute Vormittag trat das Preisrichter-Kollegium unter dem Vorsitz des Direktors Jansch zusammen und entschied sich für folgende Kapellen: a. Infanterie: 1. Preis 900 Mark Regiment Nr. 65. (Köln, Dirigent Karger). 2. Preis 700 Mk. Regiment Nr. 53. (Aachen, Dirigent Mohr). 3. Preis 500 Mk. Regiment Nr. 16. (Köln, Dirigent Lüttich). 4. Preis 300 Mk. Regiment Nr. 56. (Wesel, Dirigent Grüne). 5. Preis 200 Mk. Regiment Nr. 40. (Köln, Dirigent Beuthen). b. Kavallerie, Pioniere und Jäger: 1. Preis 600 Mk., Pionier-Bataillon Nr. 7 (Deutz, Dirigent Hüben). 2. Preis 400 Mark Husaren-Regiment Nr. 11 (Düsseldorf, Dirigent Petrowsky). 4. Preis 150 Mk. Königs-Husaren-Regiment Nr. 7. (Bonn, Dirigent Wietrich). Die sieben Preisrichter erhielten je ein Honorar von 300 Mk.

Florenz. Das königl. Musikinstitut hat soeben den Erfolg seiner Preisausschreibung bekannt gemacht. Herr Gaetano Fabiani erhielt den ersten Preis für die Komposition eines 8stimmigen Psalms, ein Accessit Herr Reginaldo Grazzini. Der zweite Preis wurde Herrn Kaplan Antonio Bonuzzi für eine Monographie über die Geschichte der Orgel in Italien zuertheilt.

Köln. An dem Preissingen der „Höchsten internationalen Ehrenklasse"*) bei dem am 14. bis 17. August stattgehabten Männergesangswettstreit konnten sich nur 5 Gesangvereine betheiligen. Drei Preise gelangten zur Vertheilung. Verviers erhielt den ersten (die goldene Medaille und 2000 Mark). Chenée den zweiten (silbervergoldete Schale, Geschenk des Kronprinzen), Rotterdam den dritten Preis (silberner Pokal des Kölner Männergesangvereins). Den Preis der Kaiserin (Internationale Ehrenklasse) wurde von der Dresdner Liedertafel (Dirigent Kössler) errungen. Er besteht aus zwei grossen kostbaren Vasen.

London. Das letzte Händelfest im Krystallpalaste in Sydenham war nicht allein vom musikalischen Gesichtspunkte aus, sondern auch finanziell sehr erfolgreich. Es hat einen Reinertrag von 6654 Lstr. geliefert.

— Die Verlagsfirma Novello, Ewer & Co. bereitet die Uebersetzung von zwei deutschen musikalischen Werken vor, die von Spitta's „Leben Bachs", für welche der Autor eben das Material einer neuen Durchsicht unterwirft, und die von Jahn's „Leben Mozarts". Beide Werke sollen in zwei Bänden im Laufe des nächsten Jahres erscheinen. Zunächst wird der erste Band des Spitta'schen Werkes zur Ausgabe gelangen.

— Vor kurzem veranstaltete das Konservatorium zu Brüssel ein historisches Konzert, in welchem die Werke der verschiedenen Perioden auf Instrumenten, für welche sie ursprünglich geschrieben waren, und die fast nur noch aus Abbildungen bekannt sind, zur Aufführung gelangten. Nun haben die Pianoforte-Fabrikanten Brinsmead und Söhne in London ein Konzert gegeben, in denen auf Klavieren aus den verschiedenen Epochen ihrer Entwicklung, vom Jahre 1550 bis auf die neueste Zeit, gespielt wurde. Da hörte und sah man das Virginal (1600), das Harpsichord (1777), ein Pianoforte von Pohlmann, an welchem Gluck die Armide komponirt hat, Chopin's Klavier von Pleyel 1839, ein Harmonium von Bauer und einige Instrumente aus der Fabrik der Konzertgeber. Zur Aufführung gelangten durch den Pianisten Bonawitz Stücke von Thomas Ford, Muffat, Couperin, Rameau, D. Scarlatti, Bach, Gluck und Chopin.

Lyon. Die Akademie der Wissenschaften und Künste schreibt für 1880 einen Preis, bestehend in einer goldenen Medaille im Werthe von 1200 Frcs., aus für die beste Lösung der folgenden Aufgabe: „Recueil et appréciations critiques, tant anciens que modernes, du Lyonnais et des provinces limitrophes (Beaujolais, Forez, Vivarais, Dauphiné, Bresse, Mâconnais.)"

---

*) D. h. nach dem Festbuche solcher Vereine aller Nationen von mindestens 70 Sängern, die in früheren Wettstreiten einen ersten Preis oder Ehrenpreis erhalten haben.

Paris. Den Herren Jules Garcia, Soloviolinist und 3. Kapellmeister an der Grossen Oper Prof. am Konservatorium, Richard Hammer, Violinist, und Louis Breitner, Pianist, sind zu Offizieren der Akademie, Herr Ambroise Thomas, Direktor des Pariser Konservatoriums, zum Grossoffizier der Ehrenlegion ernannt worden.

Turin. Das Komité der populären Konzerte hatte einen Preis auf die beste Sinfonie ausgeschrieben. 94 Partituren waren die Frucht dieses Aufrufs. Jedoch erhielten nur zwei Autoren Preise, und zwar den ersten Preis Herr Uberto Bandini in Rom, den zweiten Frau Olimpia Bini-Mannaldi in Bologna. Zwei andere Autoren wurden „ehrenvoll erwähnt."

Wien. Bei den am 17. Juli abgehaltenen Staatsprüfungen für öffentliche Musiklehrer unter dem Vorsitze der Herren Professor Hanslick, Dachs, Krenn und Pohl etc. hat Fräulein Gisela Frankl (absolvirte Schülerin der bestens bekannten Klavierschule des Direktor Ungar im Kärtnerhof), sowohl im Klavierspiele als auch in Harmonielehre und Geschichte der Musik (Klassenprofessor Carl Wolfrum), die schriftliche und mündliche Prüfung mit besonderem Erfolge ganz vorzüglich bestanden.

(Musiker Courier.)

(Und spielst Du hundert Jahr Klavier,
Treibst Theorie und Geschichte,
Bestehst die Prüfung noch so gut
Vor strenger Herrn Gerichte, —

Und hast Du noch so viel gelernt,
Gar viel wirst Du entbehren,
Bist du an Wissen noch so reich
Sag' an, kannst Du's auch lehren?

Giebst bald zu wenig, bald zu viel,
Der Schüler möcht verzagen,
Zu wenig, dann verhungert er
Zu viel, verdirbt den Magen.

Das rechte Mass, das rechte Ziel
Und Plan in allen Dingen,
Methode führt zu schönem Ziel
Sie hilft das Werk vollbringen.)

E. B.

Bücher und Musikalien.

Emil Naumann. Der moderne musikalische Zopf. Eine Studie. Berlin, Rob. Oppenheim 1880, IV, 176 S.

Unter dem Titel „der moderne musikalische Zopf" unterbreitet der ebenso fleissige als verdienstvolle Autor eine Reihe in unser modernstes Musikleben tief eingreifender Abhandlungen, die zum Theil in periodischen Zeitschriften erschienen waren. Die Wahl des General-Titels für die 7 in dieser Studie dargebotenen Aufsätze kann als eine glückliche nicht bezeichnet werden. Der Verfasser war nämlich von dem löblichen Motiv geleitet, wieder einmal ernstlich auf die in arge Manierirtheit ausgeartete Einseitigkeit der modernsten Musikrichtung hinzuweisen, eine Manierirtheit, die er ebenso an der Schaffensweise eines Wagner und Liszt nebst deren Anhängern, wie an derjenigen eines Brahms nebst Gefolge zu tadeln hat, allein das Wort „Zopf" entspricht diesem richtig gemeinten Etwas doch keineswegs. Der Sprachgebrauch verbindet nun einmal mit dem Begriff des „Zopfes" das Wesen des Veralteten, Altfränkischen, Antiquirten, „moderner Zopf" ist schon an und für sich eine contradictio in adjecto. „Zopfig" heisst derjenige schaffende oder empfangende Mensch, der in irgend einer Zeit an längst leblos gewordenen Ideen und Formen vergangener Zeiten hängt und demgemäss schafft. Das Moderne kann manierirt, barock, erbärmlich, überhaupt erschlecht sein, aber niemals zopfig, weil sein Wesen lebendig im Mitempfinden der Gegenwart pulsirt. Wenn die bildende Kunst auch von einem „Zopfstil" (von dem barocken, oder Rococostil des XVIII. Jahrhunderts) spricht, so wird damit das Unlogische des Ausdrucks durchaus nicht aufgehoben, sondern nur bestätigt. Für die Anschauung wird der oben gegebene einzig richtige Begriff des „Zopfigen" mit einem Schlage lebendig, wenn man den ethnographischen Typus des Zopfthums in die Erinnerung ruft, nämlich das Volk der Chinesen. Denn die Kultur der Chinesen, die auch noch heute in der wunderlichsten Stagnation steckt, aus der sie möglicherweise ja herauskommen könnte, gewährt — äusserlich wie innerlich genommen — das unantastbare Urbild, das Ideal alles Zopfthums. Wer Neues anstrebt, ist, auch wenn dieses Neue verwerflich sein sollte, jedenfalls nimmermehr mit dem Wesen des Zopfthums behaftet. Damit ist denn auch zur Genüge der erste eine Art kunstästhetischer Vorrede enthaltende Aufsatz mit dem Titel „über den Parteien" gewürdigt, worin unser Autor Näheres über seinen Begriff des „modernen musikalischen Zopfes", wie ihn „am längsten" die musikalischen Fortschrittler, die Neuromantiker (alias Wagnerianer oder auch Brahminen) tragen, vorbringt. — Als erste schlagende „Probe des modernen musikalischen Zopfes" werden „die Feinde des Da Capo" (p. 10 ff.) vorgeführt. So viel Vortreffliches alle späteren Abhandlungen dieser geistreich geschriebenen „Studie" enthalten, so wenig Lob vermag ich diesem Aufsatze zu spenden, worin Prof. Naumann für Kompositionen in der grossen Sonatenform die Wiederholung des ersten Theiles eines derartigen Werkes als nothwendig zu erweisen sucht. Muss einerseits die hierin gegebene Beweisführung als gänzlich misslungen angesehen werden, so muss andererseits auch der polemische Charakter, — den man bei den übrigen Abhandlungen des Buches begreiflich findet — hierbei ebenso unnöthig als störend erscheinen. Die hier durchaus gebotene Objektivität der Darstellung wird dadurch ganz erheblich beeinträchtigt. Das Hauptargument Naumann's gegen „die Feinde des Da Capo" lautet (auf p. 14/15) wie folgt. „Gerade aber weil wir im ersten Theile des ersten Sonatensatzes an keinen blos vorübergehenden Erguss dieser oder jener ma-

ethischen Stimmung dienen sollen, sondern weil uns der Tondichter im Gegentheil sagen will: Hier stelle ich Euch Liebe und Hass, Freude und Leid in ihrem noch unvermittelten Gegensatz hin, führt er uns die beiden Hauptthemen, welche die Dolmetscher solcher entgegengesetzten Empfindungen sind, zweimal vor, und nur also in Folge der damit zusammenhängenden Wiederholung des ersten Theiles machen sie sich unserem Gedächtniss so prägen, ihrem einander ausschliessenden oder sich ergänzenden Wechselverhältniss verständlich, auf welchem alles beruht, nur so werden sie zugleich unserem Innern bis zur plastisch musikalischen Anschaulichkeit gegenständlich." Ferner — „denn der Tondichter hat uns ja, durch die zweimalige Nebeneinanderstellung der ihm wichtigsten Tongebilde seiner Schöpfung, ausdrücklich gesagt, dass wir auf diese unsere Aufmerksamkeit zu konzentriren haben. Sie sind uns daher bei ihrem Wiedererscheinen keine Fremdlinge mehr und wir vermögen ihnen, selbst auf den verschlungensten Pfaden, die sie späterhin beschreiten sollten, mit unserer vollen Theilnahme zu folgen." Ein hinkender Beweis! Zunächst ist zu sagen, dass wir mit der „Wiederholung ja nicht allein die beiden Hauptthemen, sondern auch das ganze sich ihnen anhängende Beiwerk zu hören bekommen, womit denn nach unserm Autor der betreffende Komponist das gesammte Beiwerk kraft der „zweimaligen Nebeneinanderstellung" als „wichtigste Tongebilde" hinstellen will. Ferner ist der Grad des musikalischen Gedächtnisses in Erwägung zu ziehen. Wer einen hohen Grad davon besitzt, wird die Hauptthemen des I. Sonatentheiles mit einmaligem Anhören wohl sicherer erfassen, als ein Anderer, der sie bei schlechtem musikalischem Gedächtnisse zweimal oder gar zehn Mal zu hören bekommt. Ueberdies beweist es jede vollkräftige Sonate, oder Symphonie, dass schon beide Hauptthemen dem Tondichter durchaus nicht von gleicher Wichtigkeit sind: denn der Durchführungstheil, worin sich die eigentliche Schöpferkraft des Komponisten zu bewähren hat, hat es ja fast ausschliesslich nur mit dem einen ersten Hauptthema zu thun, das bald kürzerer, bald längerer, tiefsinniger Erörterung unterzogen wird. Andererseits giebt es ja nicht wenige Sonaten, in denen der erste Theil mehr als blosse Exposition ist, vielmehr schon ein sehr Wesentliches der Entwickelung der Hauptidee enthält, während der eigentliche Durchführungstheil im Verhältniss zum I. und zum rekapitulirenden dritten Theile ein ganz kurzer, flüchtiger ist. Hierfür steht als eklatantestes Beispiel die Sonate pathétique von Beethoven da, bei welcher Sonate auch vornehmlich die Wiederholung des ersten Theiles eben um der ihr innewohnenden formellen Eigenart willen, als organisch nothwendig erscheint, was man aber nimmermehr von den meisten sonstigen Sonaten dieses oder anderer klassischer Meister wird behaupten können. — Prof. Naumann hat auch gar nicht bedacht, dass sich bei all unseren klassischen Tonheroen nicht wenige Sonaten oder Symphonien vorfinden, die entweder gar kein klar ausgeprägtes „zweites gegensätzliches Thema" enthalten, oder bei denen es problematisch bleibt, was man als „zweites Thema" anzusehen hat. So bei Haydn, wie bei Mozart und Beethoven. Ist demnach ein Sonatenwerk ohne fest ausgeprägtes Hauptthema ein Unding, so deuten doch schon mannigfache Werke aller klassischen Meister an, dass eine Sonate, resp. Symphonie sehr wohl ohne zweites Thema ein organisches Kunstwerk sein kann. Kurz und bündig: unsere grossen Sonatisten selbst lenken die Aufmerksamkeit des echten Forschers oder denkenden Komponisten auf das Wesen des Monothematismus hin, worin die weitere organische Entwickelung der reinen Instrumentalmusik mit Nothwendigkeit wurzelt. Das Gesetz der Symmetrie, ebenso wie dasjenige der Eurhythmie bleibt ewig unantastbar. Nie wird dieses Gesetz im Laufe der Zeiten einen neuen Ausdruck gewinnen. Wenn erst mit schöpferischem Vollbewusstsein symphonische Werke geschaffen sein werden, die aus einem einzigen Grundthema ein ganzes reiches Seelenbild in Tönen, bei wahrhaft organischer Formenfülle hervorzuzaubern fähig sind, dann wird die neu-entwickelte Sonatenform ebenso ihre Haupt- und Nebentheile, ihre Gliederungen etc. haben, wie die alte Sonatenform; die neue Form wird Symmetrie und Eurhythmie haben, aber doch in ganz anderer Weise, als die althergebrachte Sonatenform, welche trotzdem ihre ewig klassische Weihe behalten wird. — Zum Ueberfluss muss noch hervorgehoben werden, dass Prof. Naumann in seinem Eifer gar nicht daran gedacht hat, dass die älteren Sonatisten, ja auch noch Ph. Em. Bach, Haydn und Mozart in den meisten ihrer Sonatensätze nicht nur den I. Haupttheil, sondern, auch das gesammte II. Hauptstück des Sonatensatzes wiederholt wissen wollten. Dieser Umstand wirft eigentlich schon ganz allein Naumann's ästhetische Erklärungsversuche, dass die Wiederholung gerade des I. Haupttheiles eines Sonatensatzes künstlerische Nothwendigkeit — weil im Wesen künstlerischer Proportionen begründet — sei, über den Haufen. — Ganz anders das folgende Stück der Studie: „Die Verächter der Sonate". Diesem ganzen Abschnitte zollt Ref. freudig seine unumwundene Anerkennung. Sowohl damit, wie Naumann fest für die Hoheit dieser Kunstform eintritt, ebenso damit, wie er in stattlicher Bündigkeit den geistigen Organismus derselben bloslegt, hat er sich alle Verehrer der klassischen Instrumentalmusik mit ihren lebensvollen Formen zu grossem Danke verpflichtet. — In gleicher Weise erfreulich wirkt die Abhandlung „das Leitmotiv" (p. 421 ff.), worin Naumann ebenso scharf als einsichtig das sich immer grotesker geberdende Unwesen dieser den echten Musikorganismus ganz zersetzenden Kompositionsweise kennzeichnet. Solche Worte, die hierin den „Leitmotiviern" gepredigt werden, sind in Wahrheit Worte zu rechter Zeit, denn der Leitmotiv-Spuk wird wahrscheinlich immer toller. Im Interesse all derjenigen Leser des „Klavier-Lehrer", welche Naumann's Buch nicht selbst zu lesen bekommen, will ich zwei sehr zutreffende Bemerkungen des Autors über diesen wunderlichen modernen Zauber hierhersetzen, wobei ich nur — um Irrthümer zu vermeiden — noch einmal ausdrücklich bemerke, dass ich die Anwendung des Wortes „Zopf" auch hier für ganz begriffswidrig halte. Unser Verf.

aufgefasst (p. 47/48): „Im Allgemeinen aber erinnert, der, durch das Leitmotiv vor unsern Augen auf der Bühne gekennzeichnete oder in unserer Erinnerung und Phantasie in Aktion gesetzte dramatische Charakter lebhaft an die, durch den Draht in Bewegung gesetzte Puppe auf dem Marionetten-Theater. Denn beiden geschieht (ist die musikalische Formel einmal festgestellt und damit im Grossen und Ganzen alle weitere Durchbildung und Ausmalung dieses oder jenes Charakters zu Ende) auf rein mechanischem Wege, nämlich einerseits durch ein einfaches Ertönenlassen des Motivs, andererseits durch ein ebenso einfaches Anziehen des Stranges, mit welchem die agirenden oder sprechenden Puppen in Rapport stehen." Und noch dies (p. 63): „Das Leitmotiv erscheint uns daher eigentlich nur in seiner weitern, einerseits zum derben musikalischen Materialismus herabgesunkenen, andererseits ins Uebertriebene gesteigerten Anwendung verwerflich. In dieser begegnen wir ihm aber erst, als das moderne Musikdrama seine letzten Konsequenzen zog, und in einer solchen Ausartung ist es denn auch nichts anderes, als der üppigste musikalische Zopf." (!?)

Nicht minder hat sich der geschätzte Autor durch die folgende Abhandlung „Programm-Musik" alle Freunde einer sich streng organisch entfaltenden Musik zu hohem Danke verpflichtet. Die Kehrseite einer solchen Schaffensweise kann kaum klarer zum Ausdruck gebracht, kann kaum ironischer behandelt werden, als es hierin geschehen ist. Der Kernpunkt ist der, dass die Ueberwucherung unseres Musiklebens durch einseitig übertriebene Programm-Musik aus der idealen Instrumentalmusik die materiellste Musik bildet, in der man weder mehr einen echt poetischen noch einen echt musikalischen Genuss empfinden kann. Wie wahr heisst es da (p. 69): „sie wollen dem Strom der Töne eine grössere Tiefe verleihen und verflachen ihn auf jede Weise, sie wollen die Tonkunst verinnerlichen und veräusserlichen dieselbe, sie wollen ihr eine höhere Freiheit verleihen und rauben ihr das letzte ihr übrig gebliebene Feld ungehinderter Bewegung," — und so in dieser schönen schlagenden Weise fort. Wie ein erquickendes Bad wirkt die danebengehende Rechtfertigung der von den heissspornigen Programm-Musikern so sehr über die Achsel angesehenen unsterblichen Meister Haydn und Mozart. — Auch folgender Gedanke über das Wesen der modernen „sinfonischen Dichtung" möge besonderer Beherzigung anempfohlen sein. (p. 85): „Aus diesem Grunde macht uns die musikalische Entwicklung der sinfonischen Dichtung nicht, wie diejenige der Sätze unserer Sinfonieen, den Eindruck eines musikalischen Ineinanders, sondern vielmehr nur den eines Nebeneinanders. Denn es kommt hier nicht zu einer wirklichen Verwebung und gegenseitigen Durchdringung der Stimmen und Motive, — — —, sondern wir haben hier, statt eines organischen Gebildes höherer Ordnung, einen endlosen Darm, eine Art von musikalischem Regenwurm vor uns, der auch die Aehnlichkeit mit jener niedern Thierspecies hat, dass er sich aus lauter einförmig aneinandergereihten und, ihrem Eindruck nach, gleichartig wirkenden Gliedern zusammensetzt, deren Verbindung unter sich eine so kümmerliche ist, dass jedes derselben, bei ihrer Trennung in so und so viel Theile, dasselbe geringe, nicht mehr und nicht weniger bedeutende Leben zeigt, wie das Ganze." Es darf indess nicht verschwiegen werden, dass unser Autor bei Behandlung dieser schwierigen Materie ein wenig Gefahr läuft, „das Kind mit dem Bade auszuschütten." Denn dem Faktor der Programm-Musik wohnt doch unleugbar ein fester, bleibender Wahrheitskern inne. Das beweist schon ganz allein eine so phänomenale, vollkommen lautere Künstlererscheinung, wie Hektor Berlioz, der Vater der eigentlichen „Programm-Musik." Denn dieser Mann hatte in Wahrheit viel von seinen beiden leuchtenden Vorbildern, Gluck und Beethoven, an sich. Und gewisse Episoden in den Schöpfungen dieses von dem glühendsten, feurigsten Kunstenthusiasmus beseelten, französischen Meisters, lehren auch ganz eindringlich, dass ein Geist wie Berlioz etwas Positives für die gesammte Entwickelung der reinen Musik zu bedeuten hat, wenn es ihm auch noch nicht vergönnt war, zu vollkommenen, in sich abgeschlossenen Kunstwerken zu gelangen. Er gleicht jenen hervorragenden kühnen Männern, die vor Columbus den neuen unbekannten Seeweg ausfindig machen wollten. Berlioz ist gleichsam das inkarnirte Ahnen einer neuen Offenbarungswelt der Musik, deren endliche Erfüllung erst einem späteren Genius vorbehalten bleibt. Gerade aus Beethoven hätte Berlioz lernen können, dass eine derartig wirklich organische Erweiterung der reinen Instrumentalmusik nur durch volles, energisches Erfassen der vorhandenen Musikformen möglich wird. So angesehen, kann die Programm-Musik noch zu grossen Hoffnungen berechtigen.

Mit der Abhandlung „Hinter den Coulissen. Ein Blick auf die Schildhalter der Neu-Romantik in der Musik" wendet sich der Verf. zur Beleuchtung der Wesensart der Kämpen für Wagner, Liszt und auch für Brahms. Naumann theilt die Verehrer dieser tonangebenden Geister in 3 Hauptgruppen, in die Fanatiker, in die Bombastiker und in die Klopffechter. Dass die Spezialisirung dieser Gruppen sehr anfechtbar ist, beweist allein das von Naumann zitirte Beispiel eines „Bombastikers" in der Person des Prof. Friedr. Nietzsche (p. 100 ff.). Denn wenn nach unserem Autor die „Fanatiker" die Ehrlichen, Ueberzeugungstreuen, also die Idealisten der Partei darstellen, dann ist Nietzsche entschieden dazu zu zählen. Es dürfte im Ernste kein Wagnerianer zu nennen sein, der überzeugungstreuer, gesinnungsvoller, selbstloser und geistvoller die Sache Wagners vertritt, als der obengenannte Prof. der klassischen Philologie. Nietzsche ist in Wahrheit der einzige geniale Verfechter Wagner'scher Ideen. Das schliesst indessen nicht aus, dass er, wie andere geniale Männer, auf Irrwegen wandeln könne. — Die Blicke, die übrigens Naumann hinter die hierbei in Betracht kommenden Koulissen wirft, eröffnen freilich eine wenig erfreuliche Perspektive auf den Charakter dieser Parteien, zumal der Wagnerianer. Aber auf Wahrheit muss eine derartige Auseinanderlegung der Verhältnisse doch beruhen, dafür bürgt die Ehrenhaftigkeit der Persönlichkeit unseres Autors.

Der letzte Aufsatz aus der Feder dieses geistreichen Verfassers ist betitelt „Richard Wagner der Führer und das Haupt der Talente des musikalischen Jungdeutschlands."

Da Naumann hierin im grossen und ganzen über Wagner die Anschauungen vorbringt, die man aus anderen musikhistorischen Schriften von ihm kennt, hält es Ref. für überflüssig, näher darauf einzugehen, um so mehr, als die Besprechung dieser Studie schon recht stattliche Dimensionen angenommen hat. Deshalb muss Ref. es sich auch versagen, auf die Ansichten über das Wesen der Romantik, die in diesem Abschnitte enthalten sind, einzugehen, obgleich seine Anschauungen von denen Naumann's erheblich abweichen.

Den sich an die Betrachtung dieses Objektes anreihenden, so zu sagen, autobiographischen Betrachtungen und Mittheilungen des geschätzten Autors kann Ref. keinen rechten Geschmack abgewinnen, zumal sie das verpönte „Propria laus sordet" gar zu sehr in die Erinnerung bringen. Sollte Prof. Naumann dagegen sich mit Lessing's Ausspruch „Noth entschuldigt Eigenlob" hinsprechen wollen, dann wird derselbe doch erst noch den Beweis einzubringen haben, dass ein wirklicher „Nothstand" vorhanden war.

Alfred Kalischer

Meinungs-Austausch.

Die Gerechtigkeit fordert, in der leidigen Neustrelitzer Ausstellungsangelegenheit noch den beiden nachfolgenden Meinungsäusserungen Raum zu gewähren, diese aber und das Urtheil, welches die Leipziger „Allgemeine musikalische Zeitung" (Red. [illegible]), ein vornehmes und vorurtheilsloses Blatt, über die Preisvertheilung veröffentlicht, sind unwiderruflich das letzte Wort in der Sache. E. B.

In Bezug auf die Entgegnung des Herrn Dr. Reiter in voriger No. d. Bl. erkläre ich, dass ich weder die Juroren für die Sektion „Musik" bestimmt — hierbei habe, noch dass mir irgend welche Mittel zu irgend welchem Zwecke von dem Komité in die Hand gegeben worden sind.

Hofkapellmeister August Klughardt, Neustrelitz.

Mit Bezugnahme auf die in den letzten Nummern dieser Zeitschrift erschienenen Veröffentlichungen der Herren Bauer und Dr. Reiter erkläre ich hierdurch folgendes:

Die Aufforderung, das Amt eines musikalischen Preisrichters in Neustrelitz übernehmen zu wollen, erhielt ich Namens des Komitee's der dortigen Gewerbeausstellung von Herrn Harichs, welcher selbst Mitglied des Komitee's war, und hat Herr Hofkapellmeister Klughardt durchaus Nichts mit der Bildung der Jury zu thun gehabt.

Die Prüfung der ausgestellten Klaviere ist von uns drei Preisrichtern nach bestem Wissen und Gewissen ausgeübt worden. Wir suchten erst die besseren Instrumente und dann von diesen die drei besten aus, so dass es selbstverständlich ist, dass die prämiirten Klaviere schliesslich diejenigen waren, mit welchen wir uns am eingehendsten beschäftigt hatten.

Der Flügel des Herrn Roloff-Neubrandenburg hat keinen Preis erhalten, und die Behauptung des Herrn Reiter, dass gerade auf diesem förmlich ein kleines Konzert gegeben wurde, ist dahin zurückzuführen, dass Herr Klughardt nach beendigter mehrstündiger Prüfung der Klaviere vielleicht noch zehn Minuten lang auf diesem Flügel improvisirte, um ihn in seiner Spielart näher kennen zu lernen. Da Herr Roloff dem Herrn Klughardt dieses Instrument zu einem mehrere Tage später stattfindenden Konzerte gütigst zur Disposition gestellt hatte, war diese scheinbare Bevorzugung des einzigen ausgestellten Flügels leicht erklärlich und konnte niemals Anlass zum geringsten Vorwurfe geben.

Das Votum der Preisrichter sämmtlicher Abtheilungen der Gewerbeausstellung wurde am 6. Juni Mittags 2 Uhr dem Hauptkomité übergeben und ist vorher keinem Menschen bekannt gewesen. Nachher ist, so viel ich weiss, kein Geheimniss aus diesem Votum gemacht worden, wenn auch die officielle Preisvertheilung selbst erst am letzten Tage der Ausstellung erfolgte. Wie ich durch ein an mich gerichtetes Schreiben eines Komité-Mitgliedes beweisen kann, sollte auch ein Geheimniss gar nicht obwalten, vielmehr die Herren Aussteller in die Lage versetzt werden, die preisgekrönten Gegenstände noch vor Beendigung der Ausstellung mit der Bezeichnung „prämiirt" versehen zu können. Somit zerfällt das von Herrn Bauer gerügte „öffentliche Geheimniss" in sich selbst.

In Bezug auf die Vermuthung der Herren Bauer und Reiter, wir drei Preisrichter hätten uns durch ein von Herrn Roloff gegebenes Diner bestechen lassen können, habe ich nur zu erwidern, dass dieses Diner ein laut Programm am 7. Juni angesetztes öffentliches Festessen gewesen ist, welches somit 24 Stunden nach bereits erfolgter Abgabe unseres Votums stattgefunden hat.

Alles, was Herr Bauer über eine sachgemässe Zusammenstellung einer musikalischen Jury sagt, ist mir vollständig aus der Seele gesprochen, und bedaure ich es selbst, dass wir nicht den Rath eines technischen Sachverständigen zur Seite hatten. Das Komité mag es verantworten, wenn das prämiirte Pianino von Benz-Stettin wirklich nicht eigenes Fabrikat war; als brauchbares gutes Instrument hätte es indessen doch den dritten Preis von uns erhalten.

Schliesslich noch die Bemerkung, dass es auch mir bis heute noch sehr unklar ist, warum Herr Bauer meinen Namen verschwiegen und mich nur als einen „Musiker aus Berlin etc." angeführt hat. Wenn Herr Dr. Reiter dieses sehr „taktvoll" findet, so kann ich hingegen nur eingestehen, dass ich nicht feinfühlend genug bin, den Takt in dieser Behandlung richtig zu würdigen, und bitte dringend, mich fernerhin gleichstehend mit meinen Leidensgefährten, den Herren Hofkapellmeister Klughardt in Neustrelitz und Bürgermeister Müller in Altstrelitz zu betrachten.

Berlin, den 24. August 1890.

Alexander Dorn,
Königlicher Musikdirektor und Lehrer an der Königlichen akademischen Hochschule für Musik.

Die „Allgemeine Musikalische Zeitung" 1890, Nr. 32, (Leipzig: Rieter-Biedermann) schreibt:

Wir sind völlig im Unklaren darüber, welche Privatgründe den Berliner Referenten veranlasst haben mögen, gegen die Neu-Strelitzer Preisrichter öffentlich vorzugehen. Aber aus obiger Vertheidigung*) ersehen wir leider, dass für denselben auch sachliche Gründe in hinreichender Menge vorhanden waren, um ein abfälliges Urtheil zu motiviren. Herr Klughardt, dessen persönlicher Ehrenhaftigkeit hiermit in keiner Weise zu nahe getreten werden soll, berichtet uns, das Preisrichteramt sei von ihnen „in letzter Stunde übernommen". Das heisst also doch nur: die Geschichte ging übereilt, ohne genügende Erwägung

*) Die in Nr. 15 des „Klav.-Lehr." abgedruckte des Herrn Hofkapellmeisters Klughardt.

und Präparation vor sich. Daher mag es auch wohl gekommen sein, dass man auf einen nahe wohnenden Bürgermeister verfiel. Magistratliche oder richterliche Persönlichkeiten sind für derartige Aemter gewiss durchweg sehr ungeeignet, was ganz besonders von einem so difficilen Gegenstande gilt, wie der Klavierbau ist. Da müssen wir also Herrn Bauer beistimmen, dass ein Tischlermeister hier mehr am Orte gewesen wäre, als ein Bürgermeister. Was nun die Gerüchte über den Ursprung der René'schen Fabrikate anlangt, welche bereits „von mehreren Seiten laut geworden waren", als man die Preise noch nicht veröffentlicht hatte, so ist dies eine Angelegenheit, mit welcher sich nicht spassen lässt. Herr Klughardt irrt, wenn er die Verantwortung dadurch von sich abzuwälzen sucht, dass er sie dem „Komité" zuschiebt. Er musste eine Untersuchung verlangen; wenn aber das anscheinend hochgemüthliche Komité eine solche verweigerte, dann musste er seinen Spruch zurückziehen. Es war die Pflicht der Leiter der Ausstellung, von dem betreffenden Aussteller genügende Zeugnisse zu verlangen, im anderen Falle aber sein Fabrikat zu ignoriren — als „disqualified" pflegt man in England, dem Musterlande für taktvolle und sachgemässe Behandlung auf Ausstellungen, einen solchen Gegenstand zu bezeichnen. Wenn unser Neu-Strelitzer Preisrichter-Kollegium glaubt, Herr René, der Aussteller, müsse „selbst tragen", was an „Unannehmlichkeiten" folgen sollte, so täuschte es sich sehr, und ist nachgerade auch wohl schon zu der Ueberzeugung gelangt, dass es selber, nicht aber Herr Rene, jetzt der Oeffentlichkeit gegenüber die Verantwortung trägt. Hieraus gehen nun verschiedene Moralien hervor; eine derselben — für Herrn Klughardt und Kollegen — ist jedenfalls die, dass man sich nicht soll „in letzter Stunde" zum Preisrichter pressen lassen.

Unsere Ausstellungen müssen in dieser Hinsicht einen höheren Rang einnehmen lernen, wenn sie neben denen des Auslandes mit Ehren bestehen sollen.

Geehrter Herr!

Der im „Meinungsaustausch" der No. 16 des „Klavierlehrer" gewünschte Wortlaut einer Beethoven'schen Aeusserung über Cramer's Etüden wird von G. Nottebohm im musikalischen Wochenblatt 1876 No. 6 nach einer „wörtlichen Angabe C. Czerny's (durch den Beethoven Cramer's Etüden kennen lernte)" folgendermassen wiedergegeben: „Sie machen das Spiel pappig (klebrig), der Spieler lernt kein Staccato und kein leichtes Spiel daran."

Ergebenst

Zittau, 22. Aug. 1880. R. Scherffig, Oberl

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Dienstag, 14. September, Abends 8 Uhr Sitzung im grossen Saale der Königl. Hochschule. Tagesordnung: 1) Beschlussfassung über den Inhalt der letzten, das musikalische Lehramt betreffenden Vorträge. 2) Feststellung der Erklärung einiger bei der Theorie des Musikunterrichts gebräuchlichen Bezeichnungen.

Antworten.

Herrn **R. Scherffig** in **Zittau.** Herzlichen Dank für die freundliche Auskunft.

Frau **C. Fromm** in **Malchin.** Für instruktive Zwecke besonders die im Schlesinger'schen Verlage hier erschienene von Kullak. So viele Vorzüge die Ausgabe Peters auch haben mag, für instruktive Zwecke scheint sie mir nicht geeignet. Ich kenne zwar nur die Walzer, ist aber der Fingersatz in allen anderen Werken nach gleichen Grundsätzen gearbeitet, was zu vermuthen, dann würde ich sie einem Schüler nicht in die Hand geben.

Herrn **Coloman Majernik** in **Eperies-Ungarn.** Sind die Werke wirklich besserer Art, dann vielleicht Breitkopf & Härtel, Forberg oder Eulenburg in Leipzig, Schlesinger oder Simrock in Berlin, Cranz in Hamburg, Präger & Meyer in Bremen.

Abonnentin in Berlin. Durch Selbstunterricht werden Sie in diesem Falle nie Ihr Ziel erreichen. Wenn Sie mich mit ihrem Besuche beehren wollen, will ich Ihnen alle auf den Gegenstand bezüglichen Werke zeigen. Sie treffen mich zwischen 12—1 und 5—6 jeden Tag in meinem Seminar, Lutzowstr. 35.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 18. **Berlin, 15. September 1880.** **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M.*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M.*

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das III. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.

Die Expedition.

Die Methodik des Klavierunterrichts an der Potsdamer Musikschule.

Von **Gustav Stoewe.**

Bereits vor zehn Jahren habe ich — damals allerdings nur auf Grund von Erfahrungen, die beim Privatunterricht gewonnen waren — Vorschläge gemacht, wie die Unterweisung in der Methodik des Klavierunterrichts etwa vorzunehmen sei.*) Es war dies meines Wissens das erste Mal, dass über Methodik als Lehrgegenstand geschrieben wurde. — Die in jener Schrift aufgestellten Prinzipien haben sich seitdem auch beim Klassenunterricht bewährt; sie haben es ermöglicht, dass in der Potsdamer Musikschule die Eleven der Ausbildungsklassen bereits nach ein- bis zweijährigem Studium der Methodik im Stande waren, Anfänger selbstständig zu unterrichten, und, nach vollendeter Ausbildung, ein hohe Anforderungen stellendes Lehrer-Examen zu absolviren.

In Nachstehendem soll dieser Unterricht in der Methodik in kurzen Zügen geschildert und ein möglichst klarer Einblick in die Lehrmethode gegeben werden, welche sich die Eleven anzueignen haben.

Die für das musikalische Lehrfach speciell erforderlichen Kenntnisse sind in solcher Grösse vorhanden, dass es nothwendig erschien, für die Methodik besondere Unterrichtsstunden anzusetzen. Die Theilnahme an denselben ist für alle Eleven der Ausbildungsklassen, welche das Klavierspiel als Hauptfach gewählt haben, obligatorisch, mit alleiniger Ausnahme von Solchen, die sich in so günstigen Vermögensumständen befinden, dass sie auf Einnahmen, welche durch Unterrichtertheilen erzielt werden, zu verzichten im Stande sind.

Für die Organisation des Gesammtklavierunterrichts in den Ausbildungsklassen sind die Beziehungen massgebend geworden, in welchen die Methodik zum eigenen Klavierspiel der Eleven zu stehen hat. Sie ist die Wissenschaft, deren Studium Jemanden befähigen soll, seine eigene Spielmethode durch Unterrichten nach einer bestimmten Lehrmethode auf Andere zu übertragen. Die Eleven haben sich also entweder vor dem Unterricht in der Methodik, oder während desselben eine bestimmte Spielmethode anzueignen: Die Klavierstunde muss zur Basis für die Methodik werden. Daraus folgt weiter, dass Klavier- und Methodik-Unterricht von einem und demselben

*) Die Ausbildung für das musikalische Lehrfach. Ein Beitrag zur Reform der Konservatorien für Musik, von G. Stoewe. Leipzig, H. Matthes.

Lehrer ertheilt werden müssen, oder, wenn von verschiedenen, so doch von solchen, welche dieselbe Spielmethode haben. Der Gesammtklavierausbildung muss also ein und dieselbe Methode zu Grunde liegen. — Die Frage, ob Eleven, welche bei fremdem Unterricht vor ihrem Eintritt in die Anstalt schon ziemlich weit gekommen waren, ihr Spiel nun gänzlich der eingeführten Spielmethode anzupassen, und, wenn nöthig, sogar noch einmal von vorn anzufangen haben, beantwortet sich dahin, dass jene Schüler vor Allem Dasjenige, was in ihrem Spiel mangelhaft ist, besser machen lernen müssen, und zwar nun natürlich nach der eingeführten Methode. Tritt der Fall ein, dass Jemand irgend eine technische Einzelheit auf andere Weise ebenso gut macht, so wird ihm dies gern gelassen, doch hat er sich mit der Art der Ausführung, wie sie die Methode lehrt, gleichfalls vertraut zu machen. Jedenfalls aber müssen die Eleven die ganze Spielmethode von ihren ersten Anfängen an kennen lernen, sei dies nun in der Klavierstunde, sei es in der Methodik.

Die Unterweisung in den meisten der Methodik angehörigen Gebieten ist eine zweifache. Aehnlich, wie in der medicinischen Wissenschaft ein doppeltes Studium erfordert wird, die Kenntniss und die Behandlung des gesunden Körpers und die des kranken, — ist es in der Methodik. Der gesunde Körper ist in unserem Falle ein normaler Arm und musikalisches Talent des Schülers, — der kranke Körper: ungünstig gestaltete Glieder, Gelenke und Muskeln, ferner mangelhaftes Gehör und Taktgefühl, wenig Lust und andere Dinge mehr. Dieser zweite Theil des Studiums ist der bei weitem schwierigere, er ist aber auch der nothwendigere, denn jene ungünstigen Bedingungen kommen bei weitem häufiger vor, als die günstigen. Sie machen eine Abweichung vom Normal-Lehrgang und von der Normal-Lehrmethode nothwendig. — Es wird eine Summe solcher schlimmen Fälle genau geschildert, es werden Mittel zu ihrer Abhülfe angegeben, als da sind: ganz aparte Fingerübungen und Handstellungen, besondere Taktirübungen u. dgl. m. Die Eleven sehen nun, wie Manches zu behandeln ist, worauf bei ihrer eigenen Ausbildung in der Klavierstunde nicht näher eingegangen zu werden brauchte, weil sie dasselbe in Folge ihres Talents im Fluge lernten. Und gerade in der Heranziehung der Lehre von Allem, was dem regelmässigen Gange des Unterrichts an Dilettanten so oft hemmend entgegentritt, besteht der von Vielen immer noch nicht gekannte Unterschied der Methodik vom einfachen Klavierunterricht.

Die hier zu schildernde Lehrmethode nun beruht im Allgemeinen auf drei Haupt-Principien, welche als „Theilung der Arbeit", als „Ruhe" und als „Vorbereitung" in verschiedenster Art ihren Einfluss ausüben.

Die Theilung der Arbeit verlangt ein Zerlegen des ganzen Uebestoffes, in musikalischer sowohl, als in technischer Beziehung, zum Zweck des besseren Verständnisses und zum Zweck des Uebens. Je weiter eine solche Analyse jeder Einzelheit vorgenommen wird, desto gründlicher und zugleich wissenschaftlicher ist die Methode. Als Vergleich hiermit kann gelten: ein Herabnehmen sämmtlicher Verzierungen eines fertigen Gebäudes, ein Zerlegen desselben in einzelne Bausteine, die Bearbeitung der einzelnen Steine, die Bearbeitung der verschiedenen Materialien, aus welchen jeder Stein besteht. Ist dem Lehrer eine solche Analyse beim Unterricht nicht möglich, so ist dies schon kein gutes Zeichen für sein eigenes Spiel. Es kann in den meisten Fällen angenommen werden, dass solche Lehrer sich über ihre Technik selbst nicht klar sind, ihr Spiel ist kein methodisches mehr, sondern nur noch ein naturalistisches. Spielen doch manche musikalisch sehr begabte Personen ganz fertig, ohne je Unterricht gehabt zu haben!

Die Ruhe und die Vorbereitung treten schon in der Spielmethode massgebend auf für die Art der Ausführung technischer Einzelheiten sowie für den Fingersatz, in der Lehrmethode beeinflussen diese beiden Principien namentlich die Art und Weise, wie die Schüler zu üben haben.

Diejenigen Gebiete der Methodik, welche hier besprochen werden sollen, lassen sich in drei Hauptgruppen zusammenfassen.

Die erste Gruppe betrifft die Kenntniss der Klaviatur und der Noten, die Lehre von den Taktschwierigkeiten und das Spielen der ersten kleinen Stücke. Das hierfür Nothwendige lässt sich den Eleven durch Vorträge mittheilen, besondere Studien seitens derselben sind dazu kaum erforderlich.

Die zweite Gruppe enthält die Fingersatzlehre, die Pedal- und die Bezeichnungslehre, und betrifft das häusliche Ueben der Schüler. Diese Gruppe giebt den Hauptstoff zu den regelmässigen Arbeiten der Eleven für den Unterricht in der Methodik.

Die dritte Gruppe endlich handelt von allem die Ausbildung des Armes und der Hand Betreffenden, und schliesst namentlich die musikalisch-physiologische Bewegungslehre in sich.

Wenn auch jedes dieser verschiedenen Gebiete als besonderes Kapitel gelten kann, so stehen einige derselben doch in so inniger Beziehung zu einander, dass sie nur im Zusammenhange vorgetragen werden können. Je mehr Beziehungen dieser Art obwalten, desto einheitlicher ist die Lehrmethode. Ich werde in Folgendem die einzelnen Gegen-

stände hauptsächlich insofern besprechen, als darin die Methode Neues darbietet.

Um die Klaviatur kennen zu lernen, müssen die Anfänger bei geschlossenen Augen in den verschiedenen Oktaven je die beiden zusammenliegenden Untertasten mit den Fingern herausfühlen lernen, — sodann die Gruppen von zwei und die Gruppen von drei Obertasten. Nun erst werden die Tasten benannt und jede derselben wird einzeln in der beschriebenen Weise vom Schüler aufgesucht.

Zweck der Methode. Das Auge für später nothwendige Fälle von der Klaviatur zu emancipiren.

Für das Lernen der Noten werden verschiedene Methoden (darunter einige in diesem Blatte veröffentlichte Vorschläge) vorgetragen und den Eleven für ihr künftiges Unterrichten zur Auswahl gestellt. Ziemlich lange Zeit hindurch wird mit den Anfängern folgende Uebung vorgenommen: der Lehrer schreibt einzelne Noten, später Zusammenklänge, an die Tafel oder auf ein Blatt am Klavier, der Schüler schlägt jede derselben unmittelbar nach dem Hinschreiben auf dem Klavier an. Fähigere Schüler müssen diese Uebung auch ohne auf die Tasten zu sehen vornehmen und dabei die verlangten Töne mittelst gewöhnlichen Fingersatzes oder Fingerablösung aneinander binden. Zweck dieser Uebung: Späteres vom Blatt-Spielen anzubahnen.

In Bezug auf Takt und Rhythmus hat es die Methode hauptsächlich mit der Behandlung solcher Schüler zu thun, denen es an Begabung dafür mangelt. Es tritt hier das oben aufgestellte Prinzip „Theilung der Arbeit" massgebend auf. Wenn eine Stelle Taktschwierigkeiten enthält, so ist sie dadurch verhältnissmässig leicht zu überwinden, dass jene Schwierigkeiten vor dem Spielen allein geübt werden.

Solche Uebungen können auf mannigfache Art vorgenommen werden. Sie beruhen im Allgemeinen auf dem Taktiren, d. h. dem Markiren der dastehenden Noten durch Schläge mit den Fingern oder mit Stäbchen, ferner auf dem Ersetzen der fehlenden Taktthelle (Pausen, längere Noten) durch lautes Zählen. Nur in solchem Falle darf überhaupt laut gezählt werden: die Methode macht regelmässiges lautes Zählen ganz überflüssig. Eine Anzahl von mir systematisch zusammengestellter rhythmischer Uebungen ist von allen Schülern, die wenig Taktgefühl haben, durchzumachen. Mit Hülfe dieser Uebungen war es bisher möglich, in allen Klavierklassen der Anstalt den Grundsatz strikte durchzuführen, dass in einem fertig geübten Stücke Taktfehler irgend welcher Art nicht mehr vorkommen dürfen.*)

Wir kommen nun zu den ersten kleinen Klavierstücken. Auch hier tritt die verlangte Theilung der Arbeit entscheidend für die Unterweisung ein, ebenso aber auch die später zu erwähnende musikalisch-physiologische Bewegungslehre. Danach nun ergab sich die Nothwendigkeit, die verschiedenen, dem Anfänger hierbei entgegentretenden Schwierigkeiten, welche er nach den nur bisher bekannt gewordenen Klavierschulen alle auf einmal zu überwinden hat, theils zu isoliren, theils ganz zu entfernen. Nach jenen Schulen ist gleich bei den ersten Stücken zu achten: auf die Noten, auf den Takt, auf das Binden (letzteres aber nicht konsequent[1]), auf ein ruhig stehendes Handgelenk. Und dazu kommt noch die Schwierigkeit, in beiden Händen mit verschiedenen Fingern zugleich anzuschlagen, bedingt durch das Spielen in Oktaven.

Ich entferne zunächst die das harmonische Gefühl ganz unbefriedigt lassenden Oktavenstückchen und führe statt dessen die Gegenbewegung ein und zwar in der Quintlage von h bis f für beide Hände, in welcher letztere nun symmetrisch — d. h. immer mit gleichen Fingern — zu spielen haben. — Die Anatomie lehrt, dass der Bau fast des ganzen menschlichen Körpers symmetrisch ist, die Physiologie, dass alle Bewegungen, welche zwei symmetrische Glieder zusammen ausführen, leichter sind, als die zweier nicht symmetrischer.

Ferner lasse ich eine ruhige Stellung des Handgelenkes erst nach und nach erzielen. Als unfehlbares Mittel dafür hat sich die später zu beschreibende Methode des Uebens, verbunden mit Ausruhebewegungen, bewährt und alle äusseren Hülfsmittel, wie z. B. die Handhalter, überflüssig gemacht. — Die sich bei Anfängern fast immer einstellenden Schwankungen im Handgelenk sind vorläufig durchaus zu gestatten und zwar desshalb, weil dadurch die kolossale Anspannung der Vorderarm-Muskeln, ohne welche diese das Handgelenk gar nicht ruhig halten könnten, vermieden wird. Eine weitere Begründung dieses Punktes giebt die Bewegungslehre.

Die oben erwähnte Inkonsequenz beim Binden entsteht dadurch, dass schon innerhalb der ersten Stücke Pausen und wiederholte Noten vorkommen. Wenn strenges Binden aber Bedingung ist, so dürfen dem Schüler so früh noch keine Fälle vorgeführt werden, wo er nicht binden kann. Weiter aber müssten solche Stellen, um musikalisch

*) Wenn es Herr St. nicht sagte, würde ich's nicht glauben. Ich habe dieses Ziel ohne laut zählen zu lassen nie erreichen können.

normal vorgetragen werden zu können, eigentlich phrasirt sein und verlangten somit schon verschiedene Anschlagsarten Diese können aber auf dieser Stufe auch nicht annähernd richtig ausgeführt werden. Es dürfen also die ersten Stücke keine Pausen und wiederholte Noten enthalten

Nach diesen Grundsätzen nun lassen sich leicht vier-, acht-, ja noch mehrtaktige Stückchen zusammenstellen, bei welchen die durch den geringen Tonumfang entstehende Einförmigkeit durch eine, von Stück zu Stück sich steigernde Mannigfaltigkeit und Lebhaftigkeit des Rhythmus reichlich aufgewogen wird. Sie werden ganz ohne Noten nur nach der Bezifferung der fünf Finger gespielt; die Notenwerthe sind auf einer unter den Ziffern befindlichen Linie (wie bei den Schlaginstrumenten) notirt. Z. B.:

Rechte und Linke symmetrisch in der Lage h—f, eine Octave auseinander.

Die unten stehenden einzelnen Ziffern bedeuten die fehlenden Viertel; diese allein werden laut gezählt, oder von anderen Schülern mit Stäbchen geschlagen.

Das Notenlesen wird, ganz für sich, in der oben beschriebenen Art und Weise geübt.

Nach Absolvirung dieser Stücke wird gleich zu den kleinen Piecen in irgend einer Klavierschule übergegangen, welche schon Melodie und Begleitung enthalten Der Schüler ist unterdessen im Notenlesen sowohl, wie in der Ueberwindung von Taktschwierigkeiten viel weiter gekommen, als es diese Piecen erfordern, und kann daher nun seine Aufmerksamkeit fast ausschliesslich auf die Handhaltung richten

Zum Schlusse dieses Kapitels bemerke ich noch, dass in Stücken, welche innerhalb einer Quintlage liegen, Fingersatz garnicht notirt werden darf, später aber nur in ganz bestimmten Fällen. — Der Grund, weshalb die Schüler später so oft die Fingersatznotirung übersehen, ist fast immer darin zu suchen, dass sie sich zu Anfang gewöhnt hatten, den unnöthig hingeschriebenen Fingersatz nicht zu beachten.

(Schluss folgt.)

Musik-Aufführungen.

Die Berliner Sinfoniekapelle unter Herrn Gustav Janke's Direktion ist vor mehreren Wochen wieder in ihr altes Konzertlokal in der Potsdamerstrasse (Sommer's Salon und Garten) eingezogen und konzertirt daselbst unter reger Betheiligung des Publikums 2 Mal wöchentlich, Sonntag Nachmittag und Mittwoch Abend. — Diese für Berlins Musikleben so wichtige Kapelle lässt sich in neuester Zeit auch angelegen sein, ab und zu ein Werk jener italienischer Meister vorzuführen, die mit unseren grossen klassischen Meistern so viel Verwandschaft besitzen. Hier wäre zuerst ein weit ausgesponnenes Menuett des bedeutendsten italienischen Quartettkomponisten Boccherini zu nennen, der sich schon durch sein F-dur-Menuett die Herzen jenes Sinfoniekonzert-Publikums erobert hat. Das letzte Mittwochskonzert (am 11. August) vermittelte dem Publikum die Bekanntschaft eines hierorts wohl noch nicht gehörten Werkes von Cherubini, nämlich der Balletmusik aus „Anakreon", welche die Verlagshandlung Breitkopf & Härtel in neuester Zeit nach der Revision Cavallo's wieder auflegte, wodurch sie sich den Dank aller Verehrer dieses grossen Künstlers erworben hat. Wohnt dieser Cherubinischen Balletmusik auch nicht eigentliche anakreontische Grazie inne, verräth sie überhaupt nur in geringem Masse den eigenthümlichen Zauber, der uns an der Balletmusik der „Abencerragen" so wohlthuend berührt, so athmet auch sie nichtsdestoweniger originelles Leben genug, um sie uns, auch abgesehen vom rein musikhistorischen Interesse, stets wilkommen erscheinen zu lassen. — Bei dieser Gelegenheit möchte Ref. noch den dringenden Wunsch kund thun, dass sowohl Musiker wie Musikdilettanten ernstlich bedacht sein mögen, durch eine lebhaft-fürsorgliche Theilnahme die Lebensfähigkeit dieses so sehr nothwendigen, verdienstvollen Konzertinstituts, wie es die Berliner Sinfoniekapelle seit mehreren Decennien ist, kräftig zu fördern.

Alfred Kalischer.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Hrn. S. de Lange, dem Dirigenten des Kölner Männergesangvereins, wurde vom Grossherzog von Hessen-Darmstadt das Verdienstkreuz 1. Klasse Philipp's des Grossmüthigen verliehen.

— Der Pianist Hr. Hermann Scholtz in Dresden ist zum k. sächs. Kammervirtuosen ernannt worden.

— Der Königl. Musikdirektor Herr Hermann Krigar, Gesanglehrer am Askanischen Gymnasium, geistvoller Schriftsteller und begabter Komponist, starb nach längerer Krankheit im 63. Lebensjahre.

— Soeben erschien das erste Heft eines sehr beachtenswerthen Werkes. Die Orgel unserer Zeit

ihre Entwickelung, Konstruktion, Prüfung und Pflege, von Dr. Moritz Reiter, Redakteur der Orgelbau-Ztg. Die Verlagshandlung, W. Peiser, hat dasselbe auf das glänzendste ausgestattet. Nach Erscheinen des ganzen, auf 10—12 Lieferungen berechneten Werkes, soll dasselbe eine eingehende Würdigung erfahren.

— Die Partitur von Wagner's Lohengrin erschien zuerst in einer autographirten Ausgabe bei Breitkopf u. Härtel. Dieser ist als Vorrede ein Brief Wagner's an Liszt beigegeben, der wenig bekannt sein dürfte. Die Vossische Zeitung bringt denselben am 28. August, an dem Tage, an welchem der Lohengrin im Jahre 1850 zum ersten Male unter Liszt's Leitung aufgeführt wurde. Der Brief lautet.

Mein lieber Liszt!

„Du warst es, der die stummen Schriftzüge dieser Partitur zum hellen Klangleben erweckte, ohne deine seltene Liebe zu mir läge mein Werk noch lautlos still — vielleicht von mir selbst vergessen — in einem Kasten meines Hausrathes, zu Niemandes Ohren wäre das gedrungen, was mein Herz bewegte und meine Einbildungskraft entzückte, als ich es, stets nur die lebendige Aufführung im Sinne, vor nun fast 5 Jahren niederschrieb. Die schöne That Deines Freundeseifers, die auch mein Gewolltes erst zur wirklichen That erhob, hat mir manchen neuen Freund gewonnen; mich drängt es nun zu versuchen, ob ich mit demselben Schriftwerke, dessen Kenntnissnahme Dich bereits zu seiner öffentlichen Aufführung bewog, auch in anderen den Wunsch Dir es nachzumachen, erwecken könne. Ist auch die Hoffnung, mein Werk in weiteren Kreisen durch lebensvolle Aufführungen mitgetheilt zu sehen, nur sehr schwach, weil selbst dem wärmsten Eifer meiner Freunde hierfür in unserem öffentlichen Kunstleben ein Zustand entgegentreten müsste, den sie jetzt wohl nur im Wunsche, nicht aber in der That zu besiegen vermöchten, so hätte ich mich doch schon zu freuen, auch nur diesen Wunsch ihnen zu erregen, und ich beabsichtige dies durch diese öffentliche Herausgabe der Partitur, an deren Spitze ich den Namen desjenigen meiner Freunde stelle, dessen sieggekrönte Energie den in ihm erweckten Wunsch bereits zur wirkungsvollen That zu machen wusste. So mögest Du denen, die mich zu lieben vermögen, ein leitendes Beispiel sein, und als solches stelle ich Dich ihnen daher vor, indem ich Dir mein Werk vor aller Welt widme.

Nur diesen Sinn hat die gegenwärtige Herausgabe, keineswegs aber die Absicht, mir etwa ein literarisches Monument zu errichten; wäre dies der Fall, so hätte ich auf Herstellung des üblichen literarischen Gewandes durch Stich auf Metallplatten dringen müssen, — eine Forderung, die zugleich meinen Herren Verlegern, wegen des nöthigen Zeitaufwandes einer solchen Herstellung es unmöglich gemacht haben würde, meinem Wunsche eines recht baldigen Erscheinens der Partitur entsprechen zu können. Ich gab daher der schönen Handschrift eines sehr gewissenhaften Schreibers meinen Beifall und wünsche nun, Du mögest den Deinigen ihr ebenfalls nicht versagen, wenn ich Dich bitte die Widmung dieses gedruckten Manuscriptes freundlich aufzunehmen; denn es ist eben nicht ein „Buch“, sondern nur die Skizze zu einem Werke, das erst dann wahrhaft vorhanden ist, wenn es so an Auge und Ohr zur sinnlichen Erscheinung gelangt, wie Du zuerst es dahin brachtest. Möge es denn weiter erklingen und tönen: dies einst zu erfahren soll mich auch dafür trösten, dass ich selbst wohl nie mein Werk — hören werde.

Zürich, im Mai 1852. Dein

Richard Wagner.“

— Ueber die Klaviere auf der Düsseldorfer Ausstellung bringt die „Orgelbauzeitung“ folgenden Bericht. Die von Rudolf Ibach Sohn-Barmen ausgestellten fünf Instrumente sind wohl das Beste, was sich an Klavieren in Gruppe XVII findet. Der Konzert-Flügel ist sehr gut und preiswürdig; der kleinere Flügel, Salon-Flügel, in reicher Ebenholz-Ausstattung, ist wohl das schönste Object, was sich vielleicht auf der ganzen Ausstellung findet. Ton und Timbre unvergleichlich, dabei weittragend, Spielart brillant, elastisch. Repetition von seltener Exaktheit und Sicherheit. Die beiden Konzert-Pianinos sind schöne Instrumente in einfacher aber stylgerechter Ausstattung. Das kreuzsaitige Pianino zeichnet sich durch zwar nicht übermässig grossen, aber glockenhellen Ton aus. Carl Mand Coblenz stellt gute Instrumente aus. Des schönen Tones wegen verdient besonders der Salonflügel ehrende Erwähnung. Klems-Düsseldorf stellt einen Konzert-Flügel aus, der im Tone sehr, in der Spielart aber weniger befriedigt. Sein zweiter Flügel, Salon-Flügel ist ein braves Instrument, aber im Preise viel zu hoch gestellt. Gust. Ad. Ibach-Barmen hat einen Konzert-Flügel ausgestellt, der von regem Streben Zeugniss gibt, aber als ganz vollendet noch nicht bezeichnet werden kann. Seine beiden Pianinos sind gut, sie wären vollendet zu nennen, wenn nur die äussere Ausstattung derselben nicht gar so geschmacklos wäre. Gebrüder Knake-Münster haben einen kreuzsaitigen Konzert-Flügel ausgestellt, der, was Spielart betrifft, imponirt. Der Ton ist genügend gross, aber er ist etwas zu scharf. Ausgleichung u. s. w. ist trefflich. Ihr zweiter Flügel hat einen sympathischeren Ton, die beiden Pianinos sind gute Instrumente. Th. Mann & Co.-Bielefeld haben vier gute Pianinos ausgestellt. Die Instrumente der Herren F. Adam-Crefeld, Friedrich Schaaf & Co. Frankfurt a. M., Gerh. Adam-Wesel verdienen Erwähnung. Dass neben so viel Vorzüglichem, Schönem, Gutem auch Geringes, ja, ich will offen sein, Geringstes vertreten ist, was nach heutigen Ansprüchen im Pianofortebau wohl geliefert werden kann, ist selbverständlich, Namen jedoch nenne ich nicht. Was ich noch rügen will, ist das Vernachlässigte und Geschmacklose des Aeusseren, welches von verschiedenen Fabrikanten beliebt worden ist. Dabei tritt die Frage an uns heran: „warum nehmen Ausstellungen überhaupt solche Erzeugnisse auf? Warum werden solche Instrumente nicht von vornherein zurückgewiesen?“ Nichtsdestoweniger bleibt der Gesammt-Eindruck, den die Klavier-Abtheilung der Düsseldorfer Ausstellung macht, ein

günstiger, Rheinland und Westfalen können immerhin auf ihre Klavier-Industrie stolz sein. Nachträglich sind noch zu erwähnen die vorzüglichen Klaviaturen von Herm. Kluge-Barmen und einzelne Pianino's, welche unter verschiedenen Gruppen ausgestellt sind. So stellten Rudolf Ibach Sohn-Barmen unter Gruppe IX ein Konzert-Pianino mit Intarsia und ein Konzert-Pianino in Ebenholz aus, welche beide nach Original-Entwürfen des Herrn Professor Everbeck in Aachen ausgeführt sind, ferner unter Gruppe XIX ein Piano mit Rueter's klingendem Pedal und ein Seminar-Pianino. Die Klaviaturen dieser beiden Instrumente sind nach der neuen, von Julius Hesse in No. 11 des „Klavier-Lehrer" angeregten Theilung gearbeitet. Ferner stellten unter Gruppe XIX aus Carl Mand-Coblenz ein Pianino für Seminarien in Kiefernholz und Maas & Co.-Bielefeld ein Schul-Pianino.

— Gelegentlich des Eidgenössischen Sängerfestes in Zürich liess, nach der „Schw. M. u. S.", die Basler Liedertafel an einem Pfeiler der Sängerhalle etwa 15 Fuss über dem Boden ein Mikrotelephon aufstellen und miethete für die Dauer ihres Wettgesanges einen Draht, der zu einem im neuen Telegraphensaal in Basel aufgestellten gleichartigen Apparat führte. Auf diese Weise wurde den Gesangsfreunden zu Basel der Genuss an dem Vortrage ihrer Mitbürger in Zürich ermöglicht, denn der Gesang wurde in Basel so deutlich vernommen, als wenn sich die Zuhörer auf dem 1. Platze in der Sängerhalle selbst befunden hätten.

(An die Erfindung des Telephon knüpften sich zwar hochgespannte Erwartungen, aber wer hätte es für möglich gehalten, dass man mit Hülfe desselben sogar Konzert-Genüsse entfernten Orten übermitteln könnte. Nur in scherzhafter Uebertreibung der Wirkungen des neuerfundenen Instrumentes erzählte man solche Wunder, ich selbst veröffentlichte damals einen Artikel darüber im deutschen Montagsblatte, den ich jetzt, da das fast Unglaubliche Ereigniss geworden ist, den geehrten Lesern dieses Blattes an anderer Stelle mitzutheilen mir erlaube. E. B.)

Bergen. Am Montag, den 23. d. Mts., brachte das Dampfschiff „Kong Sverre" den prachtvoll geschmückten Sarg, in welchem die irdischen Ueberreste von Ole Bull ruhen, von der kleinen Insel Lysö nach Bergen. Von der Bull'schen Villa auf Lysö war der Sarg unter grossem Gefolge von den Bauern an Bord des „Kong Sverre" getragen worden. Von Bergen aus waren 14 Dampfer dem „Kong Sverre" entgegengefahren und folgten demselben unter Trauermusik bis an die geschmückte Hafenmole. Beim Einsegeln in den Hafen salutirten die Festung und einige auf der Rhede liegende Kriegsschiffe. Um zwei Uhr wurde der Sarg per Wagen von der Holbergsbrygge unter Minutenschüssen von der Schanze nach dem Friedhofe gebracht. Eine unzählige Schaar von Leidtragenden erwiesen dem Verstorbenen die letzte Ehre. Der Komponist Ed. Grieg trug hinter dem Sarge den Ole Bull aus Kalifornien geschenkten grossen Kranz aus massivem Golde. Am Grabe sprach Björnstjerne Björnson in ergreifender Rede über die Verdienste des Verblichenen als Künstler und Mensch und brachte ihm den Dank des Vaterlandes. Ueberall waren die Häuser mit herabwehenden Fahnen auf halber Stange geschmückt. Nach der Berg. Post nahm Ole Bull am Morgen des 18. August von den Seinen Abschied; einige Stunden vor seinem an demselben Tage erfolgten Tode bat er seine Frau, ihm einige Stücke aus Mozarts Requiem vorzuspielen. Er hauchte das Leben still und ohne Schmerzen aus.

Halle. Eine erfreuliche Ueberraschung bietet sich dem vor dem Hause gr. Schlamm 4 Vorübergehenden dar, indem man an demselben eine in dunklem schlesischen Marmor ausgeführte Votivtafel erblickt, welche in Goldschrift folgende Inschrift trägt: „Georg Friedrich Händel, der berühmte Tonkünstler und Komponist, wurde in diesem Hause am 23. Februar 1685 geboren." Sehr dankenswerth sind die Bemühungen des Kaufmanns Herrn Julius Wiener, des Besitzers dieses Hauses, der durch diese Tafel ein bleibendes Andenken an unser berühmtes Händel-Haus gestiftet hat.

Leipzig. An dem ersten Delegirtentage des allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes waren vertreten die Städte, bez. Lokalvereine: Leipzig, Bremen, Eisleben, Aachen, Nürnberg, Zürich, Bern, Chemnitz, Augsburg, Braunschweig, Breslau, Basel, Dresden, Trier, Hamburg, Halle, Neustrelitz, Köln, Hannover, Werdau, Freiberg, Meerane, Karlsbad, Frankfurt a. M., Stettin, Baden-Baden, Aschersleben, Zwickau, Gera, München, Wurzen, Zerbst, Sondershausen, Rudolstadt. Es kam in dieser Versammlung gleich zu Beginn, bei der Prüfung der Legitimationen, ein Konflikt zum Austrage, der schon lange wie ein Damoklesschwert über dem Haupte des Verbandes geschwebt hat. In Berlin hat sich eine starke Opposition gegen die bisherige Leitung des Verbandes durch das Präsidium, speziell den Präsidenten, gebildet, und die unerquicklichen Vorgänge im Schoosse des Berliner Lokalvereins hatten das Präsidium veranlasst, die Legalität der Berliner Delegirten anzufechten, und die Versammlung stellte sich, nachdem sie die Darstellung des Konflikts sowohl von Seiten des Präsidenten, wie von Seiten der angefochtenen Delegirten gehört und längere Zeit darüber hin und herdebattirt worden war, endlich auf die Seite des Präsidiums, indem sie mit 28 gegen 16 Stimmen die Ausschliessung der Berliner Delegirten beschloss, welche darauf den Saal verliessen. Nach Erledigung der üblichen Formalitäten erstattete der Rendant Kopsch den Kassenbericht, wonach sich das Vermögen des Verbandes auf 23,548,14 Mark beläuft, 2873 Mark wurden in 67 Fällen zu Unterstützungen verwendet, 2100 Mark in Sterbefällen, der Verband zählt z. Z. 6437 Mitglieder. Danach folgte ein Bericht über das Central-Stellenvermittlungs-Bureau und das Verbandsorgan, die Deutsche Musiker-Zeitung, welche bei einer Abonnentenzahl von nahezu 4000 im abgelaufenen Rechnungsjahre an Einnahme insgesammt 31,233,11 Mark erzielt hat, so dass als Reinertrag, der immer zur Hälfte in den Dispositionsfonds der Deutschen Pensionskasse für Musiker und zur anderen Hälfte in den Unterstützungsfonds des Verbandes fliesst, an jede dieser beiden Kassen wieder die stattliche Summe von je 4800 Mark gezahlt werden konnte. Die reiche,

auf zwei Verhandlungstage vertheilte Tagesordnung begann in schon sehr vorgerückter Zeit mit einem Antrage Bremen, bei Annoncen in der Musiker-Zeitung im Interesse der Musiker selbst die Angabe der Honorar-Bedingungen fortzulassen, ein Antrag, der mit einem praktischen Zusatze angenommen wurde. Nach einer kurzen Pause wurde auf dem Vorstandstische ein Protest der Vertreter der Vereine Hamburg, Dresden und Hannover niedergelegt, dahin lautend, dass dieselben, da die Delegirten des grössten Lokalvereins von der Versammlung nicht anerkannt worden seien, ihrerseits gegen die Beschlüsse der diesmaligen Delegirten-Versammlung protestirten und an den ferneren Verhandlungen nicht Theil nehmen würden. So sehr die übrigen Vertreter diese Vorfälle bedauerten, so fuhren sie dennoch in ihren Verhandlungen unbeirrt fort. Ein Antrag des Lokalvereins Berlin, dahin gehend, dass der Redakteur direkt von der Delegirten-Versammlung angestellt werden und die Zeitung selbstständig leiten, dem Präsidium und dem Präsidenten jeder Einfluss darauf entzogen werden solle, wird abgelehnt, dafür aber eine gegentheilige, aus der Natur der Sache entspringende Resolution angenommen.

London. Die Covent-Garden-Promenaden-Konzerte leitet jetzt Mr. Frederik Cowen, ein sehr begabter Dirigent und auch als Komponist vortheilhaft bekannt. Die Einrichtung der Konzerte ist dieselbe geblieben, wie sie sich in den jüngsten Jahren herausgebildet und bewährt hat. Die Montage sind abwechselnd für Beethoven'sche und andere Sinfonien, sowie die Werke von Mozart, Mendelssohn und Wagner reservirt, Mittwoch wird der klassische Abend par excellence bleiben, Dienstag und Sonnabend sollen dem Geschmack für leichte und gefällige Musik Rechnung tragen, während der Freitag englischer Musik gewidmet ist. Unter den zahlreich engagirten Solisten nennen wir nur einzelne der bekanntesten, wie die Damen Osgood, Sterling und Patey, sowie die Herren Santley, Foli und Edward Lloyd für den vokalen Theil, während neben den renommirten Berühmtheiten des Klavierspiels wie Charles Hallé, Frau Kempoff, Frickenhaus und Vera Timanoff, die talentbegabte junge Pianistin Bessie Richards als aufsteigender Stern erscheint und am Eröffnungsabend einen entschiedenen Erfolg erzielt hat.

Neustrelitz. Musikdirektor Zander hat seit Jahren Beobachtungen über Vorherwirkung von Witterungsänderungen auf Knaben- und Mädchenstimmen angestellt und gefunden, dass, wenn feuchte Witterung für den nächsten oder zweiten Tag eintritt, stets die Neigung zum Detoniren nach abwärts, im umgekehrten Falle nach aufwärts vorhanden ist. — Weiss Jemand eine Erklärung für diese Erscheinung und ist dieselbe auch schon von anderen Gesanglehrern beobachtet worden? Bei dem hohen Interesse, welches diese Mittheilung bietet, wäre es zu wünschen, wenn eine grössere Anzahl von Gesanglehrern, Chordirigenten etc. weitere Beobachtungen machte.

Orgelbau-Ztg.

Paris. Hier wird nächstens eine eigenthümliche Preisbewerbung stattfinden. Die Blinden in den städtischen Blindenanstalten erlernen das Klavierstimmen und werden sich am Schlusse des Jahres einer Prüfung darin zu unterwerfen haben. Man hofft, mit dieser Kunst den Blinden einen neuen Erwerbsweg geboten zu haben.

— Die berühmte Klavier-Fabrik von Erard feierte vor kurzem das Fest ihres 100jährigen Bestehens und hat bei dieser Gelegenheit ihren Arbeitern 50,000 Frs. überwiesen, die unter die einzelnen nach Massgabe ihres Dienstalters vertheilt werden.

— Das Konservatorium hat in diesem Jahre das Finale der Beethoven'schen F-moll-Sonate zur Konkurs-Aufgabe für die männlichen Zöglinge gewählt. Das Konservatorium hält, wie bekannt ist, die Werke Beethoven's für die höchsten Konzeptionen in der Tonkunst und bedauert, nur ein einziges Autograph von dem unsterblichen Meister zu besitzen, und zwar nur das Manuskript eines kleinen schottischen Liedes. Wohl aber befindet sich das ganze Originalmanuskript jener Sonate im Besitz eines Franzosen. Diese Thatsache, die in Deutschland wenig bekannt ist, erklärt sich aus Umständen, welche mit der Geschichte jenes Meisterwerks im Zusammenhange stehen. Die F-moll-Sonate, op. 57, dem Grafen Franz von Brunswick gewidmet, wurde im September 1806 komponirt, während welcher Zeit Beethoven sich auf den Gütern des Fürsten Lichnowsky aufhielt. Auf der Rückreise nach Wien wurde er von einem Gewitterregen überrascht, welcher in den Koffer eindrang und alle Effekten, auch jenes Manuskript, durchnässte. Am folgenden Tage besuchte er seinen Freund Bigot, den Dolmetscher des französischen Kaisers, dessen Gattin eine berühmte Pianistin und mit vielen grossen Musikern befreundet war. Beethoven zeigte der Madame Bigot die noch durchnässte Sonate und diese spielte sie zu seiner Verwunderung ohne Fehler vom Blatte. Sie bat ihn darauf um das Manuscript und Beethoven schenkte es ihr in der That, nachdem der Stich vollendet war. Nach ihrem Tode bewahrte es ihr Gatte viele Jahre, bis er endlich den Bitten des Pariser Musikographen Baillot nachgab und es diesem leidenschaftlichen Bewunderer Beethoven's verehrte, in dessen Besitze es sich jetzt noch befindet.

Berichtigung. S. 203 der No. 17 d. Bl. sind zwei sinnentstellende Druckfehler zu verbessern. Zeile 14 v. o. muss es heissen: „Nur wird dieses Gesetz im Laufe der Zeiten einen neuen Ausdruck gewinnen", anstatt „nie". Zeile 9 v. u.: „wahrhaftig" statt „wahrscheinlich".

Bücher und Musikalien.

Praktischer Lehrgang für den A capella-Gesang, nach rationellen Grundsätzen für höhere Lehranstalten bearbeitet von **Hermann Hauer.** Heft I u. II. (Hierzu 32 Wandtafeln für den A capella-Gesang.) Berlin im Selbstverlag des Verfassers.

Der Gesangunterricht ist für die Schule ein ebenso

wichtiger wie schwieriger Lehrgegenstand, wichtig durch den grossen Nutzen, den er für die Erziehung des Schülers, wenn er richtig ertheilt wird, und schwierig, weil er einerseits bei Schülern, Eltern und Schulleitern aus Missverständniss leicht zu gering geachtet wird und darum auf allerlei Hindernisse stösst, andrerseits aber auch an die Fähigkeiten und den Charakter des Lehrers so hohe Anforderungen stellt, wie wohl kaum ein zweiter Unterrichtsgegenstand. Es würde hier zu weit führen, den letzteren Satz weiter auszuführen, aber Referent spricht aus Erfahrung und wäre Zweiflern gegenüber gern bereit, in einem selbstständigen Aufsatze die Richtigkeit seiner Ansicht nachzuweisen.

Je höhere Bedeutung nun dem Gesangunterrichte in der Schule beizulegen ist, desto mehr müssen wir es Männern von langjähriger und reicher Erfahrung Dank wissen, wenn sie uns ihre Errungenschaften in Form eines klaren, logischen und fasslichen Systemes darbieten, zumal wenn dasselbe auf einem Grunde errichtet ist, der Jedem als ein natürlicher einleuchtet, und mit Hülfe von Grundsätzen entwickelt und aufgebaut wird, welche streng der einfachen Vernunft und Logik entsprechen. Soll ein Kind in einen Lehrgegenstand eingeführt werden, so kann dies nur mit Erfolg geschehen, wenn dem jedesmaligen geistigen Standpunkte desselben Rechnung getragen, an seine augenblickliche Fassungskraft angeknüpft wird. Dies ist das Prinzip der Hauer'schen Schulgesangmethode und die leitenden Grundsätze sind zunächst, dass der Schüler sich mehr und mehr eine klare Vorstellung von der Tonhöhe wie von der Tondauer, dementsprechend in der graphischen Darstellung von der Lage und der Geltung der Note verschaffe. Dazu wirken namentlich die in schönem Drucke ausgeführten Wandtafeln, die das Hauptlehrmittel für den Lehrer bilden sollen, während die Uebungen in dem praktischen Lehrgange vorläufig nur zur Wiederholung dienen müssen. Die Tafeln zerfallen in Buchstaben- und Notentafeln, erstere sind namentlich dazu bestimmt, dem Schüler die Veränderung des Tones nach Höhe und Tiefe zu veranschaulichen, indem durch eine Eintheilung der ganzen Fläche in kleine Quadrate, die jedesmal eine halbe Tonstufe bedeuten, die Entwickelung der Tonleiter von einer Grundstufe aus in ihrem Aufbau von Stufe zu Stufe, resp. halber Stufe zu halber Stufe, auf's Klarste zum Ausdruck bringen. Hat der Schüler an den Buchstabentafeln die Vorstellung von der Tonhöhe, ganz besonders den Begriff des Fortschrittes um eine halbe Tonstufe erfasst, dann wird er auch allmählich statt des Buchstabens, d. i. des Tonnamens, die Note selber richtig zu treffen vermögen. Die Vorstellung von der Dauer des Tons, resp. der Geltung der Note erwirbt der Schüler durch Selbsttaktiren, indem ihm zunächst die einfachste und häufigste Notengeltung, das Viertel, als Einheit vorgeführt wird. Ist er in dieser Vorstellung sicher, lassen sich die übrigen Geltungen nach und nach leicht lehren. Dass nun die Hauer'sche Methode, nachdem sie den Schüler in den Elementen gefestigt hat, ihn schrittweise auch theoretisch in die Tonleiter, die Akkorde und alle rhythmischen Besonderheiten, welche irgendwie in der Praxis vorkommen, einführt, durch vielfach eingestreute zweistimmige Uebungen seine Selbstständigkeit und Unabhängigkeit fördert und ihn dadurch geschickt macht, jede Schwierigkeit im A capella Gesange zu überwinden, das ist es gerade, was die Methode zu einer umfassenden, fein musikalischen und wirklich gründlichen macht. Aber sie lehrt nicht blos richtig singen, sie lehrt auch denken, mit mathematischer Genauigkeit führt sie den Schüler vorwärts, appellirt fort und fort an seine Denkfähigkeit. Ein weiterer Vorzug der Methode aber ist, dass sie die Stimme schont.

Dahin zielen nicht allein ausdrücklich an geeigneter Stelle ausgesprochene Regeln, sondern die gesammten Uebungen im Lehrgange wie auf den Wandtafeln zeigen durch den gewählten Tonumfang, dass gerade ein Hinausgehen selbst über ein geringes Maass ängstlich vermieden wird. Ebenso wird an den betreffenden Stellen für die richtige Bildung des Tons, für die gute Aussprache für das Schönsingen Sorge getragen, endlich durch verschiedene Musterbeispiele aus den Klassikern des mehrstimmigen Gesanges auch die Möglichkeit gewährt, die Style der Meister im Gesange kennen zu lernen. Kurz die Methode Hauer's ist ein Schatz, aus dem aber ein geschickter und intelligenter Lehrer noch viel mehr herausschöpfen kann, als auf den ersten Blick darin enthalten ist. Noch sei bemerkt, dass jeder Schulgesanglehrer, welchem der A capella Gesang, der doch allein den wahren Chorgesang ausmacht, am Herzen liegt, selbst wenn er nach eigener Methode unterrichten will, in den Wandtafeln dennoch ein Lehrmittel findet, das auch seiner Methode zur Förderung des A capella Gesanges auf's Wirksamste zu Hülfe kommt.

Ahlelm.

Das Werk befindet sich in der Ausstellung von Lehrmitteln, welche Hr. Prof. Breslaur in den Räumen seines Klavierlehrer-Seminars veranstaltet hat.

Winke und Rathschläge.

Was Du ergreifst, ergreife es mit voller Seele, werde nicht muthlos bei den Schwierigkeiten, denn nur Beharrlichkeit führt zum Ziele. Die grössten Meister studirten und übten ohne Unterlass.

Das Fundament eines schönen, geläufigen und künstlerischen „Spiels ist und bleibt das energische Studium der Technik. Versäumst Du es in Deiner Jugend, so bleibst Du mehr oder weniger ein Stümper, und „was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr."

Takt ist die Seele der Musik. Es ist eine schwierige Sache, absolute Taktsicherheit zu erlangen.

Manche erreichen sie ihr Lebtag nicht. Nur durch festes Zählen, besonders bei ungleichen rhythmischen Figuren kann das Taktgefühl gebildet werden. Das Zerlegen der Takttheile durch die Worte ei-ne — zwei-e (ers-te, zwei-te) etc. klingt zwar nicht fein, verfeinert aber den Taktsinn. Herm. Mohr.

Anregung und Unterhaltung.

Das Telephon.

Eine Plauderei von Emil Breslaur.

Schade, dass man immer noch nicht weiss, ob sich die Gefilde der Seligen hoch oben, oder tief unten befinden. Wäre Letzteres der Fall, wie die Griechen annahmen, so bin ich überzeugt, der menschliche Geist würde Mittel und Wege finden, durch die Erde einen Schacht zu legen, und durch den Styx hindurch, natürlich mit hoher Bewilligung der gestrengen Herren Minos, Aeakus und Rhadamanthys telegraphisch oder telephonisch eine Verbindung mit den Seligen herzustellen. Dann könnte ein Schadenfroher dem weisen Könige zurufen: Ew. Majestät Ausspruch: „Alles dagewesen," hat aufgehört Wahrspruch zu sein, — schon mit der Erfindung des Dampfes als Zugvieh, des elektrischen Stroms als Briefschreiber und nun gar durch die des Telephon. — Von der Tragweite dieser Erfindung haben selbst die Weisesten unserer Tage keine Ahnung gehabt, und selbst die Klügsten der Klugen, unsere Zeitungsschreiber, mussten handgreifliche Beweise besitzen, um zu glauben. Humbug wurde die geniale Erfindung des amerikanischen Professors Bell genannt, Achselzucken und ungläubiges Schütteln des Kopfes riefen die Berichte über die Leistungen derselben hervor, und nun — Bewunderung, Staunen und Anerkennung von allen Seiten, nachdem es gelungen, von Berlin bis Schöneberg, Potsdam, ja Brandenburg a. H. klar und deutlich vermöge des neuen Apparates zu sprechen, nachdem es bekannt geworden, dass Se. Excellenz der Herr Generalpostmeister täglich von der Leipziger Strasse nach der Französischen Strasse Unterhaltung führt.

Der Apparat, den man bisher unter dem Namen „Telephon" kannte, vermochte nur den Laut und den Ton mit Hülfe des galvanischen Stromes fortzupflanzen, der neue aber vermittelt nicht nur Laute, auch Worte, Sätze, ja ganze Reden trägt er klar und vernehmlich nach den entferntesten Gegenden; und nicht nur den Ton, auch Harmonien und Harmonieverbindungen, ganze Tonstücke, selbst vollständige Konzerte wird man durch das Telephon entfernten Orten mittheilen können.

Der Kopf schwirrt Einem, wenn man daran denkt, welche Revolution die neue Erfindung in der Form der Mittheilungen auf verschiedenen Gebieten des Wissens und Könnes hervorbringen mag, wenn man an die Art denkt, wie gewisse, für grössere Hörerkreise bestimmte Kunstproduktionen und wissenschaftliche Mittheilungen dem Ohre von nun an werden vermittelt werden können.

So dürfte vorerst unser Konzertwesen eine vollständige Umwälzung erfahren. Um Konzerte zu hören, wird man gar nicht mehr nöthig haben, aus dem Hause zu gehen, eine Leitung von dem Konzertsaale nach einem Zimmer des Hauses, ein Apparat von angemessenem Umfang im Konzertsaal, in welchen die Vortragenden hinein singen oder spielen, ein kleinerer im Hause selbst, — und die Konzerte Joachims, der Schumann, Stockhausens und der Negersänger wird man bei einer Tasse Thee im Schlafrock und Pantoffeln mit Ruhe und Behagen geniessen können, wird Garderobegeld und Droschken sparen, sich im Winter weder auf der Strasse noch in den zugigen Vorräumen der Konzertsäle Erkältungen zuziehen und nicht in Verlegenheit kommen, nach den Konzerten noch ins Cafe Bauer oder anderswohin zu gerathen und im Tabakdampf die für die Nachtruhe bestimmten Stunden durch unnütze Plaudereien zu verkürzen.

Ob es nun in 50 oder 25, ob es in 10 Jahren dahin kommt — jedenfalls aber in nicht allzulanger Zeit wird man im Annoncentheil der Zeitungen lesen

Konzert des Stern'schen Gesangvereins,
Dirigent: Stockhausen; (oder ein Anderer).
Aufführung des Oratoriums Elias von Mendelssohn.
Soli: die Damen *** ***
die Herren *** ***
Orchester: Sinfonie-Kapelle.

NB. Um sieben Uhr, pünktlich, wird die Klappe geöffnet.

Diejenigen nun, welche für eine jährlich zu zahlende Vergütigung das Konzert im Hause geniessen wollen, werden dann ihrerseits zur bestimmten Zeit daheim die Klappe öffnen, oder — je nachdem die Einrichtung getroffen ist, — den Hahn aufdrehen um sich des Konzertes in oben geschilderter Gemüthlichkeit im Kreise der Familie und guter Freunde erfreuen zu können. Eine Dämpfervorrichtung wird verhindern, dass die Tonmassen in ihrer ursprünglichen, im kleinen Raume gewiss ohrenbetäubenden Stärke wirken, man wird sie ganz nach der Grösse des Raumes regeln können, und sparsame Hausfrauen werden den Tonstrom lieber etwas beschränken, dem Tonhahn noch eine halbe Drehung mehr nach rechts geben, wie sie es mit dem Gashahn zu thun gewohnt sind.

So würden wir nun also auf diese Weise die Wirkung des unsichtbaren Wagner'schen Orchesters in höchster Potenz haben. Der auf solche Art vermittelte Konzertgenuss müsste viel edler und weihevoller sein, als der bisherige und frei von manchen Unzuträglichkeiten, die uns den Besuch der Konzertsäle häufig verleiden. Man brauchte sich nicht über die Rücksichtslosen, zu spät Kommenden oder zu zeitig Aufbrechenden zu ärgern, harmonisch gestimmte, feinfühlige Seelen würden nicht mehr durch die unschönen Bewegungen manches Dirigenten

durch hässliche Gesichter der Mitwirkenden oder geschmacklose Toiletten im Genuss beeinträchtigt werden.

Solchen aber, die, um zu sehen und gesehen zu werden, Konzerte lieber im grossen Saale Aug' in Aug' mit den Ausführenden geniessen, wird es unbenommen bleiben, in althergebrachter Weise zu hören. Man könnte sie dann im Saal so placiren, dass der von den Konzertgebenden ausgehende Tonstrom ungehindert durch die Köpfe der Hörer, auf die Membran des Apparats einwirkt.

Grossen und günstigen Einfluss wird die neue Erfindung auf das Musikleben kleinerer Städte ausüben. Musikliebende Kleinstädter, welche ihre musikalische, heiss begehrte Erquickung durch die aus 8—10 Mann bestehende Stadtmusik-Kapelle, oder durch fahrende Sänger, Geiger und Klavierspieler meist zweifelhaften künstlerischen Rufes empfingen, werden sich an dem Edelsten begeistern können, was die Residenz bietet, auch ihnen wird der Stern'sche Gesangverein, die Singakademie, das Joachim'sche Ehepaar, die Bilse'sche Kapelle ungeahnte Genüsse spenden und voll Seligkeit werden sie in eigens dazu erbauten Räumen den unsichtbaren Sängern und Spielern lauschen, die Welt des Schönheitsideals wird auch ihnen erschlossen werden. Wie günstig wird dies auf die Kunstanschauung, auf die Veredelung des Kunstgeschmackes wirken. Bürger und Bürgerinnen von Kyritz und Pasewalk werden über die Bedeutung von Kiel's Christus in Zukunft mit derselben Geläufigkeit und Einsicht sprechen, wie sie bisher über den Ausfall der Schafschur und der Preise der Gänse, die Verfälschung des Bieres und der Milch gesprochen haben.

So wie den Kyritzern aber die Kunstgenüsse der Residenz, so könnten uns auch diejenigen anderer Städte — die Kölner Gürzenich-, die Pariser Konservatoriums-, die Leipziger Gewandhaus-Konzerte — vermittelt werden, und die Vergleichung dieser Leistungen mit denen unserer heimischen Künstler würde einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf unsere Kunstausübung bewirken.

Vom Konzertreisen werden die Künstler nach der allgemeinen Einführung der neuen Erfindung ganz abkommen. Sie werden zu Hause auf ihren schönen Bechstein'schen oder Duysen'schen Flügeln, unbeirrt und unbelästigt von Konzert-Arrangements-Fatalitäten, an Orten, die danach Verlangen tragen, Konzerte veranstalten, die zu einer guten Kunstleistung nothwendige Ruhe und Sammlung wird weder durch die Beschwerlichkeiten der Reise, noch durch ein schlechtes Instrument, noch durch ungenügende Begleiter oder Sorge um Mitwirkende mehr beeinträchtigt.

So günstig wie auf die Güte der Kunstproduktionen und auf den Gesundheitszustand der Konzertirenden, muss diese Art zu konzertiren auch auf die Einnahmen der Künstler wirken, die Nachfrage wird sich steigern, und Frau Joachim wird an ein und demselben Abend in Paris, London, Wien und Spanien singen, die Hörer entzücken und vierfaches Honorar dafür einstreichen können.
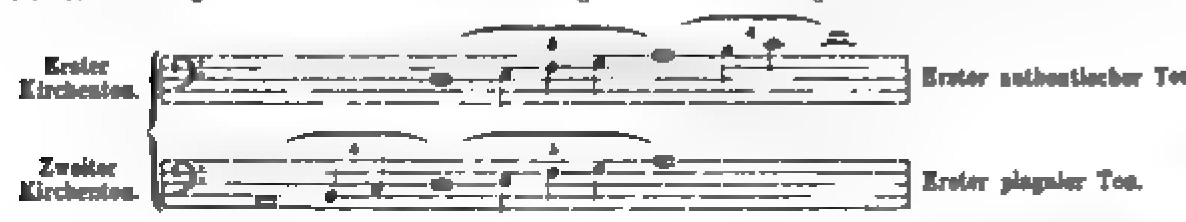
Glückliche Zeiten aber sehe ich für die Herren Musik-Referenten herannahen, die im eigenen Zimmer, nach welchem von den bedeutendsten Konzertsälen Leitungen geführt werden müssen, über künstlerische Leistungen werden zu Gericht sitzen können, denen es nun sogar möglich sein wird, über mehrere Musikaufführungen gleichzeitig zu berichten. Da sehe ich schon im Geiste im Studirzimmer des Professor X. eine Klappe mit der Aufschrift: Singakademie, eine andere mit Hotel de Rome, eine dritte mit Konzerthaus. Angenommen, es finden zugleich zwei Konzerte, eines in der Singakademie, ein anderes im Konzerthaus statt. Einzelne Stücke von jedem Programm werden dem kundigen Referenten genügen, um sich über die ausgeführten Werke und die Art der Ausführung ein richtiges Urtheil zu bilden. Also Singakademie-Klappe auf! Trio von Saint-Saëns (neu), ausgeführt von den Herren de Ahna, Barth und Hausmann. Interessantes Stück, — fein individualisirt, — wunderschönes Andante, — deutsche Gemüthsanklänge, — ausgezeichnet ausgeführt —

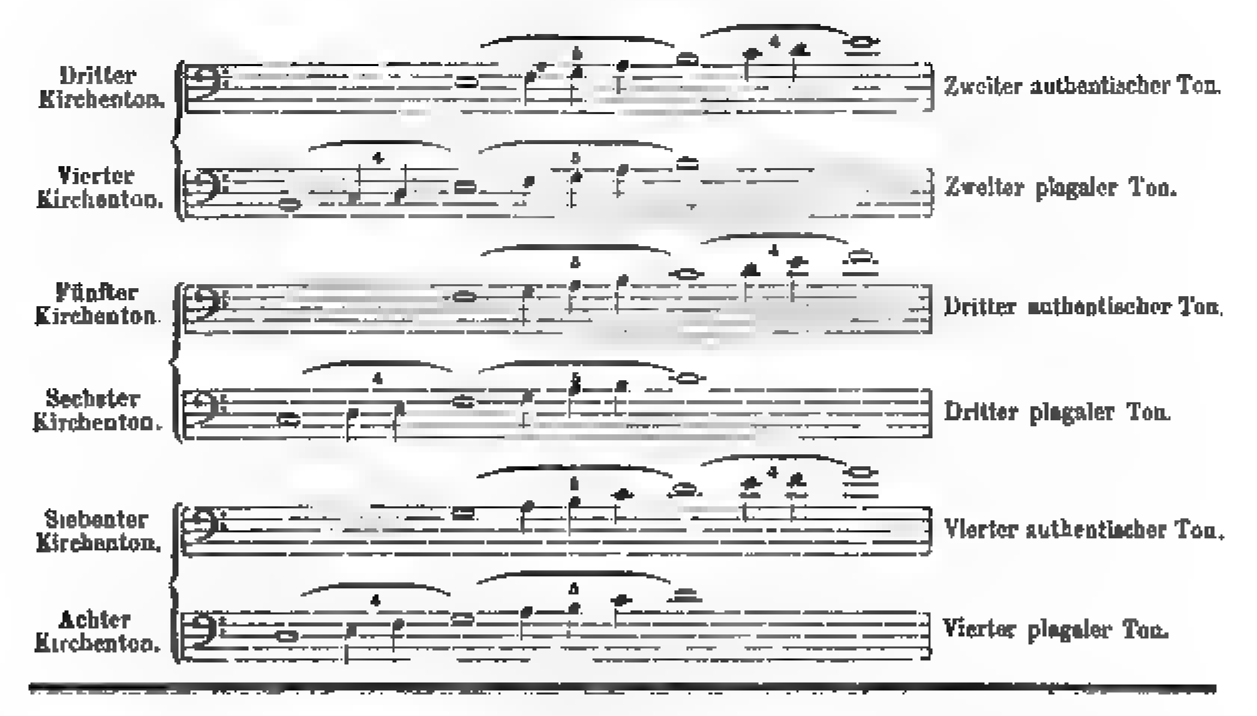
Klappe zu! Konzerthaus, öffne Dich! — Goldmark Marsch aus der Oper „Die Königin von Saba“ (neu). Heiliger Mozart! Die Tonfluth betäubt, ersticht mich, Fränchen schnell an die Dämpfung, den Hahn — halbe — nein, dreiviertel Drehung — ah nicht übel, — geistvoll instrumentirt, — auf der Bühne gewiss sehr wirkungsvoll, — musikalische Ideen, — gut durchgeführt, — Bassklarinette im Trio geschickt verwendet, — Ausführung mit echt Bilse'scher Akkuratesse und Feinfühligkeit, — — So, die Notizen wären gemacht, nun an die Ausarbeitung!

Es dauert nicht lange, so ist ein treffendes, geistvolles, in Ruhe und Sammlung geschriebenes Referat fertig, wandert Abends noch in die Druckerei und kann am andern Morgen schon mit den warmen Semmeln, und warm wie diese den Lesern aufgetischt werden.

Berichtigung.

In dem Aufsatz „Die Entwicklung der Musik unter dem Einflusse des Christenthums“ in No. 15 dieses Blattes, Seite 176, Spalte 1, Zeile 5 von unten ist hinter dem Satze: „Die acht Kirchentöne stellen sich somit in folgender Weise mit ihren Bezeichnungen dar.“ die nachfolgende Uebersicht einzuschalten.




Dritter Kirchenton.
Zweiter authentischer Ton.
Vierter Kirchenton.
Zweiter plagaler Ton.
Fünfter Kirchenton.
Dritter authentischer Ton.
Sechster Kirchenton.
Dritter plagaler Ton.
Siebenter Kirchenton.
Vierter authentischer Ton.
Achter Kirchenton.
Vierter plagaler Ton.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 19. Berlin, 1. Oktober 1880. III. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1 und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M.*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M.*

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Die Methodik des Klavierunterrichts an der Potsdamer Musikschule.

Von **Gustav Stoewe.**

(Schluss.)

Die zweite der oben zusammengestellten Gruppen beginnt mit der Fingersatzlehre. Ihr Studium soll die Eleven in den Stand setzen, nach bestimmten dafür gegebenen Regeln den Fingersatz eines Klavierstückes selbst zu finden. Mit der Fingersatzlehre beginnen, wie schon erwähnt, die eigentlichen Arbeiten für die Methodik Die kleinen Stücke einer Klavierschule werden von den Eleven mit Fingersatz bezeichnet, dann folgen Kuhlau'sche Sonatinen, leichtere und schwerere Salonstücke und zuletzt Sonatensätze von Mozart und Beethoven. Diese Arbeiten führen zu solcher Selbstständigkeit, dass den Eleven bereits nach einem Jahre aufgegeben werden kann, irgend eine gedruckte Fingersatzbezeichnung in einem Sonatensatze zu beurtheilen und nach den eigenen Regeln abzuändern. Als Material hierzu dient irgend eine der vielen neueren Klassikerausgaben — ich erwähne hier beiläufig, dass der in der Methodik gelehrte Fingersatz für die ganze Anstalt eingeführt ist, und dass daher die Benutzung von Ausgaben mit fremder Fingersatzbezeichnung möglichst vermieden wird.

Was nun den Fingersatz selbst anbelangt, so beruht er im Allgemeinen auf dem Princip der Vorbereitung. Er soll, wenn möglich, so eingerichtet werden, dass die Finger sich möglichst lange vor dem Anschlag auf oder über ihren Tasten befinden können. Daher gilt es als Hauptregel, die Fingerablösung auf niedergedrückter Taste, oder den Fingerwechsel auf derselben Taste, überall da anzuwenden, wo dadurch jene Vorbereitung zu erreichen ist. — Wird die Beachtung dieser Regel — wenn auch nicht mit solcher Konsequenz — nun auch schon in manchen Lehrbüchern gefordert, so dürften dagegen als neu die Beziehungen anzusehen sein, in welche die Fingersatzlehre zur Physiologie und zum Pedalgebrauch tritt. Die erwähnte Vorbereitung beim Fingersatz soll nämlich nicht allein der Hand eine grössere Ruhe verleihen und das Ueberschlagen vermeiden, sondern sie soll zugleich den Fingermuskeln einen, wenn auch nur kurzen Moment der Ruhe gewähren, um sich vor dem Anschlag auszulösen und so immer wieder mit frischer Kraft in Thätigkeit zu treten.

Wenn der Fingersatz aber eine solche Vorbereitung nicht gewähren kann, oder wenn er zu unbequem geworden ist, oder endlich wenn die ermüdete Hand das Bestreben hat, sich auf kurze Zeit ganz von den Tasten zu trennen, so wird trotz der gebunden verlangten Tonfolge die Taste losgelassen und bei angedrücktem Pedal die verlangte vorbereitende Stellung der Finger eingenommen. Das Pedal nimmt hier also dem Finger das Binden ab. Ist genügende Zeit dazu vorhanden, so kann nach der Vorbereitung sogar noch eine Ausruhebewegung gemacht werden.

Die Fingersatzregeln setzen fest 1) wie der Fingersatz zu suchen ist, 2) wie er sein soll und 3) in welchen Fällen er überhaupt nur notirt werden darf.

Die Pedallehre soll die Eleven befähigen, alle Fälle, in welchen das Pedal anzuwenden ist, selbst herauszufinden, und die gedruckte Pedalbezeichnung eines Klavierstückes nach bestimmten Regeln nöthigenfalls abzuändern. Die Methode fordert, dass schon die Schüler der Elementarstufen das Pedal benutzen, und sich an seinen Gebrauch so gewöhnen, dass es ihnen möglich wird, in fast allen Fällen, wo fertige Spieler es anwenden würden, auch schon anzuwenden.

Die Pedallehre zerfällt in Regeln und Uebungen. Letztere bezwecken, den Eintritt des Pedals und das Loslassen desselben vollständig unabhängig zu machen von den Momenten des Anschlagens und des Loslassens der Tasten seitens der Finger, — ferner aber lehren sie das Binden abgestossener Noten durch das Pedal.

Die Regeln theilen den Pedalgebrauch in zwei Fälle der Anwendung. Zum besseren Verständniss derselben setze ich die betreffenden Erklärungen wörtlich hierher:

1. In allen Fällen, wo eine Note nicht ihrem ganzen im Texte bezeichneten Werthe nach durch die Finger ausgehalten werden kann, oder soll, muss das Pedal aushelfen. Diese Anwendung des Pedals nennen wir Hülfs-Pedal. Sein Eintritt geschieht nach den bisherigen Regeln nach dem Anschlage oder mit dem Anschlage zugleich.

2. Ein Ton darf nur dann länger klingen, als der im Texte bezeichnete Werth seiner Note beträgt, wenn dadurch ein Klang-Effect erzielt werden soll. Es ist dazu das Pedal erforderlich, und wir nennen seine Anwendung in dieser Art Effect-Pedal.

Die Anwendung des Hülfs-Pedals selbst zu finden, ist hiernach vom musikalischen Talent ganz unabhängig. Schwer, und Sache einer durch längere Uebung erlangten Routine ist es nur, die bei der Fingersatzlehre schon angedeuteten Fälle herauszufinden, wo die Anwendung des Hülfs-Pedals den Fingersatz erleichtern, oder den Muskeln Zeit zum Ausruhen gewähren soll. — Für die Anwendung des Effekt-Pedals ist in den Regeln eine Anzahl von Fällen zwar festgesetzt, — um jedoch auch hierin ganz selbstständig zu werden, ist es immerhin nothwendig, dass Jahre lang in der eigenen Klavierstunde der Pedalgebrauch auf das Peinlichste geregelt wurde.

Die Arbeiten der Eleven in diesem Fache bestehen, wie bei der Fingersatzlehre, in der Notirung des anzuwendenden Pedals bei Klavierstücken verschiedener Stufen.

Wir kommen nun zur Bezeichnung. In diesem Gebiete handelt die Lehre im Allgemeinen von dem Einflusse, welchen gewisse Zeichen auf die Dauer einzelner Noten sowie auf die Stärke des Tones ausüben und im Besonderen von der Phrasirung. Ausser den allgemein üblichen Zeichen sind einige neue eingeführt, z. B. ein Häkchen (✓) als Zeichen für eine einzelne schwach zu spielende Note und eine Anzahl von Zeichen, welche für das häusliche Ueben der Schüler Bedeutung haben.

In der musikalischen Welt herrscht bezüglich der Bedeutung gewisser Zeichen noch immer grosse Confusion. — Welchen Einfluss hat ein Bindebogen über wenigen Noten auf die erste und auf die letzte dieser Noten? Was bedeutet ein längerer Bogen und welchen Einfluss hat dieser auf jene beiden Noten? In welchen Fällen sind überhaupt Bogen zu notiren? Welchen Einfluss hat eine Pause auf die Dauer der vorigen Note? Was bedeutet tenuto? — Die Beantwortung dieser und ähnlicher Fragen ist in einer Anzahl von Regeln enthalten, welche zugleich zur Richtschnur dienen für den gesammten Unterricht an der Musikschule.

Die Bezeichnungslehre soll ferner die Eleven befähigen, die in einem Klavierstück enthaltene Phrasirung durchzusehen, um gewisse Ungenauigkeiten und Inkonsequenzen nach dafür festgesetzten Regeln zu beseitigen. Besonders talentvolle Eleven, auch solche welche keinen Kompositionsunterricht haben, lernen dabei von selbst, ein Stück mit Phrasirung versehen. Wenn nur beim eigenen Klavierspiel jeder kleine Bogen sein Recht erhält, namentlich aber, wenn die durch die Phrasirung bedingten Anschlagsarten genau festgesetzt und gut ausgeführt werden, so wird der Sinn für eine fein musikalische Bildung von Gruppen zusammengehöriger Noten unbewusst geweckt.

Die schwerste Aufgabe der Bezeichnungslehre endlich, welche deshalb den Eleven auch erst gegen Ende ihrer Ausbildung zugemuthet werden kann, besteht darin, die Fälle herauszufinden, in welchen die vorgeschriebene Phrasirung durch Hinzutreten des Pedals verändert (gleichsam verwischt) werden darf, und wo sie nur scheinbar verändert wird. Letzteres geschieht, indem der Spieler sich für die Hände eine andere, als die bezeichnete Phrasirung zurechtlegt, für das Ohr dagegen durch ein an passender Stelle hinzutretendes Pedal die geforderte Phrasirung wiederherstellt.

Die Aufstellung von Regeln für das häusliche Ueben der Schüler bildet einen Hauptzweig der Methodik. Die Beobachtung dieser Regeln soll die Schüler, von klein auf daran gewöhnen, auf möglichst musikalische und zugleich auf möglichst logische und ...

mach fördernde Weise zu Hause selbstständig zu üben. — Zu diesem Zweck wird das zu spielende Stück in kleine Abschnitte getheilt, Einzelübungen genannt, welche, jede für sich, also ganz ohne Zusammenhang mit der vorigen und nächsten Uebung, fertig geübt und dem Lehrer in der Stunde ebenso einzeln vorgespielt werden. Die Zusammensetzung zweier Einzelübungen wird dann nur in dem Falle gestattet, dass beide fehlerlos geübt waren. — Eine Reihe von Regeln stellt genau fest, nach welchem Modus der Lehrer die Einzelübungen abzutheilen hat: sie sollen möglichst aus einer musikalischen Phrase, oder auch nur aus einem oder mehreren Motiven bestehen, und streng musikalisch von einander getrennt werden, d. h. ohne Rücksicht auf gleichzeitiges Anfangen oder Aufhören beider Hände, und ohne Berücksichtigung der Taktstriche. — Um sich Arbeiten dieser Art unterziehen zu können, müssen die Eleven die Lehre von der musikalischen Form, namentlich der Form im Kleinen (Motiv, Phrase, Abschnitt, Gang, Uebergang u. s. w.), absolvirt haben und im Stande sein, ein Klavierstück in Bezug hierauf zu analysiren. Es wird dies natürlich in der Theoriestunde gelehrt, und somit tritt für die Methodik die Lehre vom Ueben auch in Beziehung zur Theorie der Musik.

Was nun das Ueben selbst anbelangt, so werden zuerst die überhaupt vorkommenden Schwierigkeiten klassifizirt, dann wird für jede Art eine besondere Weise des Uebens festgesetzt. Ueberall aber beruht das Ueben auf den schon mehrfach erwähnten drei Prinzipien. — Die Ruhe soll als längerer oder kürzerer Moment des Anhaltens, des Wartens, jede Wiederholung einer Einzelübung von der nächsten Wiederholung derselben, oder aber eine Einzelübung von der nächsten trennen, sowie den thätig gewesenen Muskeln Zeit gewähren, durch momentane Erschlaffung neue Kraft zu schöpfen. — Der Moment der Ruhe soll Zeit gewähren für die Vorbereitung des Nächsten. Diese besteht — in technischer Beziehung — im Aufsuchen der folgenden Lage und im sichtbaren Einnehmen der geforderten Fingerstellung, ehe angefangen wird, weiter zu spielen, — in geistiger Beziehung im Denken an die gemachten Fehler oder in der Ueberlegung, was bei der nächsten Stelle besonders zu beachten sei. Die Theilung der Arbeit endlich verlangt ein Isoliren der verschiedenen Schwierigkeiten, bestehend im vorläufigen Auslassen einzelner Stimmen, im Auslassen einzelner Stellen der einen Hand, während die andere die ganze Einzelübung spielt, u. s. w.

Die beschriebene Art des Uebens führt — unter Beobachtung einiger dafür bestimmter spezieller Regeln — zum auswendig Spielen von der ersten Stufe an. Der Schüler hat hierbei vor Allem den Moment zu erfassen, wann jede, wenn auch noch so kleine Einzelübung auswendig geht, und von da ab, statt noch gedankenlos auf die Noten zu sehen, mit Bewusstsein auswendig weiter zu üben. — An den Vortragsabenden der Potsdamer Musikschule und den diesen vorangehenden Vorprüfungen, zu welchen sämmtliche Schüler der Klavierklassen herangezogen werden, wird nur auswendig vorgespielt.

Die Bezeichnung eines Klavierstückes mit Fingersatz und Pedal, das Durchsehen der gedruckten Phrasirungszeichen, das Markiren von Einzelübungen, sowie endlich die Festsetzung des Uebens besonders schwieriger Stellen, nennen wir **Praeparation des Stückes.**

Für die Ausbildung des Armes und der Hand (dritte Gruppe) sind zunächst zwei Gesichtspunkte massgebend. Erstens ist zu erforschen, inwiefern die für das Klavierspiel nothwendigen Stellungen und Bewegungen mit dem anatomischen Bau des Armes und der Hand und mit den Gesetzen der Physiologie übereinstimmen, oder inwiefern sie dem entgegenstehen. Diese Erwägung ergiebt eine Eintheilung jener Stellungen und Bewegungen in gewohnte — ungewohnte leichte — ungewohnte schwere — und unnatürliche, jedoch zu lernende. Die letzteren beiden Arten sind nur dadurch zu bewerkstelligen, dass in Folge gewisser aparter Uebungen die betreffenden Muskeln eine ihnen zwar mögliche, aber bei den gewöhnlichen Hantirungen selten oder nie vorkommende Thätigkeit ohne Anstrengung ausüben lernen, und die betreffenden Gelenkbänder sich mit der Zeit verändern. Ist dies nicht zu erreichen, so wird die verlangte Stellung oder Bewegung für das betreffende Individuum zu einer unmöglichen.

Zweitens ist zu erforschen, ob überhaupt und durch welche Uebungen Arm und Hand erst vorbereitet werden können, um die nothwendigen technischen Uebungen mit rascherem und besserem Gelingen vorzunehmen. Diese zweite Erwägung ergiebt ein System von gymnastischen Freiübungen, durch welche die Gelenke beweglicher, die Bänder gefestigt und gekräftigt werden, und die Muskeln das Bewusstsein gewinnen, ob sie im Moment angespannt oder locker sind, und ob sie allein arbeiten, oder sich auf andere Muskeln stützen.

Hiernach nun stellt sich für die Eleven folgende Reihe von Studien heraus.

1. Anatomie und Physiologie des Armes und der Hand.
2. Feststellung der für das Klavierspiel nothwendigen Stellungen und Bewegungen.
3. Klassifizirung und Modifizirung der-

selben nach den physiologischen Gesetzen der Anatomie.

4. Gymnastische Uebungen, frei und an der Klaviatur, aber ohne Ton.

Diese vier Abtheilungen zusammen bilden die musikalisch-physiologische Bewegungslehre, welche, als musikalische Hülfswissenschaft, die Grundlage der Lehrmethode für die Klaviertechnik bildet.

Nach Absolvirung der gymnastischen Uebungen oder auch im Verlauf derselben beginnen die Anschlagsübungen aus den verschiedenen Gelenken. Es wird ein System, bestehend aus sämmtlichen Anschlagsarten, einfachen und kombinirten, zusammengestellt. Jede Art wird in einzelne Momente zerlegt, von denen jeder unter Rücksichtnahme auf den dabei stattfindenden Vorgang auf bestimmte Weise zu üben ist.

Wieviel von all diesen, die Geduld des Schülers oft in hohem Grade in Anspruch nehmenden Uebungen demselben beim Unterricht zugemuthet werden darf, ist der Beurtheilung der Eleven, als künftigen Lehrern, anheim gegeben und wird in der in die Methodik einzuflechtenden Pädagogik besprochen. —

Nach ein- bis zweijährigem Unterricht in der Methodik beginnt das Unterrichten der Eleven in der Anstalt, in der Art, dass jedem derselben einige Anfänger oder Schüler der Elementarstufen zuertheilt werden. Dies Unterrichten bildet einen Theil der Ausbildung in der Methodik und ist für Alle obligatorisch. Die Vorkommnisse in diesen Stunden werden in der Methodik gemeinsam besprochen.

Als Abschluss der ganzen Ausbildung gilt die Absolvirung des Lehrer-Examens. Es stellt dies in der Methodik folgende Anforderungen:

1. Selbstständiges Einüben eines klassischen Klavierstückes und auswendig Vorspielen desselben.
2. Praeparation eines Klavierstückes für das Durchnehmen in der Klavierstunde und für das häusliche Ueben der Schüler.
3. Beurtheilung, resp. Abänderung einer gedruckten Fingersatz- und Pedalbezeichnung in einem Sonatensatze und mündlicher Vortrag darüber.
4. Schriftlicher Aufsatz über ein gegebenes Thema aus dem Gebiete der Methodik.
5. Mündliche Prüfung in den verschiedenen Gebieten der Methodik.
6. Probelektion.

Ueber die Frage: „Kann Melodie gelehrt werden?“

Von Flodoard Geyer.

Eine Ansicht, welche sich fortgeerbt hat und erhält, ist die „dass Melodie nicht gelehrt werden könne.“ Meint man Melodien, wie die eines Beethoven, z. B. die aus der Koriolan Ouvertüre oder die der Violoncelle aus dem Andante der siebenten Symphonie — dann hat diese Ansicht den Schein der Wahrheit. Solche Melodien lehren zu wollen, kann Niemand einfallen. Damit fängt kein Leben an, die Vollendung ist nicht der Anfang. Aber man bedenke, zu dem höchsten Gipfel der Kunst sind viele, gar viele Stufen. Wo sollte der Lehrer hergekommen sein, welcher Beethoven jene Schönheiten gelehrt hätte, wenn er es nicht selbst gewesen ist? Oder ist das nicht auch eine Lehre, wenn Jemand sein eigner Lehrer ist? An eigner Unterweisung, an eignem Nachdenken, an eigner Entwicklung und Erfahrung ist die Welt, die Kunst herangereift! Das ist also die beste und erste Lehre auch für den Einzelnen, die er sich selbst giebt. Möglich ist die Unterweisung, wie sich von selbst versteht, auch zweitens von Anderen, sei es durch ihr Beispiel und so wirkt das Beispiel, der Vorgang aller Meister auf jeden Strebenden, sei es durch mündliche Lehre. Im ersten Falle lernen wir Melodie haben zunächst durch die Nachahmung von Vorbildern, von denen wir uns aneignen mit kluger Wahl und feinem Sinne, was nachahmungswürdig ist. Das ist schon ein Talent, welches mit richtigem Blicke die Meister anschauet und siebet und späbet, worauf es ankomme und wohin die Entwickelung der Kunst weiterziele. Im anderen Falle aber können wir durch mündliche Unterweisung eben hierauf verwiesen werden, zunächst nachzuahmen, was nachzuahmen ist. Denn es beginnt ja Jeder auf solche bescheidene Art, Nachahmer zu sein, um sich von da zur Selbstständigkeit emporzuarbeiten. So die Werke anschauend, haben wir die theoretische Seite der Unterweisung. Die Lehre hat aber auch eine praktische Seite, um die Melodie zu lehren, d. h. es sind rein praktische Dinge, durch welche sie allmählich herangebildet wird. Der Rhythmus in seinen Theilungen geordnet, giebt, auf den Ton angewendet, Melodie. Verschiedene Töne nebeneinander, die Tonleitern, nach den Gesetzen der Satzbildung gruppirt, lassen Melodien entstehen. Die Harmonie in mancherlei Lagen und Möglichkeiten, zerlegt in ihre Bestandtheile, in Nacheinanderfolge (Kombination) — was bietet sie anders als Melodie? Nun dazu die Beweglichkeit, Durchgänge, Nebentöne, Vorhalte und Vorausnahme! Der Unterschied der Stimmen, die Ungleichzeitigkeit, die Nachahmungen — kurz Melodie gegen Melodie! Alles führt auf die Gewissheit, dass die Melodie zu lernen sei und was zu lernen ist, muss auch gelehrt werden können. Endlich dürfen wir, Melodie zu lehren, Hülfsmittel bei anderen Künsten suchen. Ein Musiker zu sein, dazu bedarf es allgemeiner und ästhetischer Bildung. Wir entlehnen Vorstellung von anderen Künsten, so von der Redekunst die Betonung, den Tonfall, die

Deklamation. Von der Malerei sehen wir die Perspektive, das Nahe und Ferne, die Abstufung ab. Von der Bildnerei lernen wir die Kunst, schöne Linien und Bogen, Wölbungen und Wellenformen zu bilden. Das letzte ist es nun hauptsächlich, welches ein Hülfsmittel für die Bildung der Melodie werden kann.

Ich habe in dieser Beziehung bei der Unterweisung folgendes Verfahren angewendet und bewährt gefunden. Der Schüler nehme die Feder zur Hand und verbinde durch Linien die Notenköpfe mustergültiger Melodieen, um die Neigung, den Schwung der dadurch entstehenden Linien zu verfolgen. Danach thue er dasselbe auch an seinen eigenen Melodien und lerne daran, wie die Linie sein müssen, um für schön und schwungvoll gelten zu können. Er wird hierdurch auf eigne Weise auf den Zug der Melodie geführt werden und sehen, was er an ihr hat. Namentlich öffnet dieses Mittel die Augen in Beziehung auf den Austrag, auf das Ausgeben der Melodie, welches schwer zu erlernen, dennoch aber, besonders gegenwärtig, von den Komponisten gefordert wird. Das, was man schwungvoll nennt, zeigt sich auch äusserlich durch den Schwung, der entstehenden Figur, ein langer Strich, Zug, geht durch die bedeutende, lange Melodie hindurch. Jede Melodie strebt nach Höhepunkten, oder vielmehr nach einem Höhepunkte, von dem wir durch ein solches Verfahren die Anschauung gewinnen und wodurch wir von selbst bei dem Nachbilden geführt werden.

Dass Melodien auch ohne gebogene Linien möglich sind, ist klar, sie sind der grade Strich und werden, gleich wie dieser, etwas Steifes und Gewöhnliches an sich tragen. Ich unterscheide hiervon rhythmische Motive, gleichsam Bausteine für ein grösseres Ganze, so z. B. das Motiv der C-moll-Symphonie von Beethoven, in welcher hinwieder das zweite Thema, noch mehr das des Andante einen köstlichen Schwung hat. Gewöhnlich wird gesagt. „Die Melodie komme nur aus dem Gefühle.“ Wenn sie nicht vielmehr aus dem ganzen Menschen kommt, so kann das Gefühl jedenfalls auch ausgebildet werden. Unsere Bildung ist stets zweifach: Bildung des Kopfes, Bildung des Herzens. Freilich erfordert eine herzige Melodie zu schreiben: einen herzigen Menschen. Ein Stock und Bock wird bei aller Heranbildung, die wir ihm widmen, nicht anders. Dieser herzige Mensch, den ich meine und das muss der Musiker und jeder der sich seiner Kunst hingiebt vor allem sein, ist nun endlich auch noch der Gesangesmensch. So herzig wie Einer singt, ist er auch. Er braucht gar nicht schön oder schulgerecht zu singen — aber mit Gefühl und mit allem Herzensantheil — das ist nothwendig, sonst wird nichts von seiner Melodie. Es versteht sich folglich, dass es nun die Hauptlehre für die Melodiebildung sein muss, dem Schüler zu empfehlen, seine Melodie laut vorzutragen. Dadurch gewinnt er eine Prüfung über das Geschaffene und lernt an sich am behendesten. Auch so findet er die Linie, den Schwung und den Höhepunkt heraus, wodurch die Melodie für jede Ausführung dankbar sein wird.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Professor Friedrich Kiel ist zum korrespondirenden Mitglied der Königl. Akademie der Künste in Florenz ernannt worden.

— Den Herrn Organisten Palme in Magdeburg und Brede in Cassel ist der Titel „Königl. Musikdirektor“ verliehen worden.

— Die Ausstellung musikpädagogischer Lehr- und Hülfsmittel im Klavierlehrer-Seminar, Luisenstrasse 35, ist von jetzt ab an den Sonntagen nach dem 1 und 15. eines jeden Monats von 11—1 Uhr zu freiem Eintritt geöffnet. Um 12 Uhr beginnt der erläuternde Vortrag. Das Lesezimmer, in welchem 17 Musikzeitungen und sämmtliche in dieser Zeitschrift besprochene Bücher und Musikalien ausliegen, ist schon um 11 Uhr zugänglich.

— Der 9. Bericht des Dresdener Konservatoriums entrollt uns, wie alle früheren der Aera Wüllner-Pudor, ein Bild rastlosen Strebens. Alle Gebiete der Musik und der dramatischen Darstellung (Schauspiel und Oper) werden mit gleicher Sorgfalt gepflegt und die Mühe der Lehrer wie den Fleiss der Schüler bekundet die grosse Menge wohlgelungener Aufführungen, über welche ich in Nr. 16 d. Bl. berichtet habe. Die Uebersicht der im Schuljahre 1879—80 in den Streichquartett-, Bläserensemble-, Klavierensemble-, Orchester- und Chorübungen, an den Musikabenden, öffentlichen Aufführungen, Prüfungs-Aufführungen, Opernabenden und Schauspielabenden zur Aufführung gelangten Tonwerke und Theaterstücke umfasst 20 Seiten des Berichts. Derselbe enthält ausserdem: Personalbestand, Schülerstatistik, Namen der Lehrer mit Angaben der Schüler, Klassen- und Stundenzahl, und allgemeine Nachrichten. Unter letzteren findet man die Namen der für ihren Fleiss durch Preise ausgezeichneten Schüler und Schülerinnen. Die Zinsen des aus der Klosssstiftung herrührenden Kapitals wurde dem Herrn Uso Seifert wegen seines Fleisses und seiner tüchtigen Leistungen im Orgel- und Klavierspiele, in der Komposition und den obligatorischen Fächern verliehen.

Am Schluss des Schuljahrs zählte die Anstalt 619 Schüler. Möge sie ferner wachsen, blühen und gedeihen. E. B.

— In der vorigen Nr. d. Ztg. wurde von den Klavieren berichtet, welche der Kaiserl. Königl. Hoflieferant Karl Mand aus Coblenz in Düsseldorf ausgestellt hat. Wie ich von massgebender Seite erfahre, haben sich Clara Schumann, Liszt, Thalberg, Jaëll u. A. äusserst anerkennend über die Fabrikate des Herrn Mand ausgesprochen, sie loben ihre solide Bauart, die hohe technische Vollendung der inneren Bauart, den vollen, schönen und poesievollen Ton.

— H. v. Bülow hatte sich vorgenommen 40,000 Mark für Bayreuth zu erspielen, 26,000 hat er bereits

zusammengebracht, die fehlenden 12,000 aber sochen aus seiner Tasche nach Bayreuth gesandt, da er in Folge einer Neuralgie sich noch zu angegriffen fühlt, um grössere Konzerte zu geben.

— Herr M. Wangemann, der verdienstvolle Verfasser einer Geschichte der Orgel, und Redakteur der Monatsschrift „der Organist“ hat die von Dr Alb. Hahn bis zu seinem Tode redigirte Zeitschrift für den Fortschritt in der Musik, „Die Tonkunst“ käuflich erworben und erscheint dieselbe unter seiner und R. Mensel's Redaktion vom 1 Okt. ab in grösserm Formate im Verlage von Franzis in Demmin.

— Die komische Oper Don Pablo unseres Mitbürgers Theobald Rehbaum ist vorigen Donnerstag zum ersten Male an der Dresdener Hofbühne in Scene gegangen, und zwar mit vielem Erfolge. Vorliegende Berichte, unter ihnen der des als sachkundiger und ernster Kritiker geschätzten C. Banck, heben an dem Text das Geschick, mit welchem die Handlung erfunden und durchgeführt ist, an der Musik die natürliche, gefällige und auch warm empfundene Melodik, sowie die sichere Beherrschung der technischen Mittel hervor. An die weitere Entwickelung des unzweifelhaften Talents des Komponisten, der zugleich sein Dichter ist, wird die Hoffnung auf eine Steigerung der Kraft und Eigenthümlichkeit des dramatischen Ausdrucksvermögens geknüpft. Die an der Aufführung des Werkes Betheiligten — die Damen Schuch, Reuther, Nanitz und Sigler, ferner die Herren Erl, Fischer, Degele, Eichberger, Kapellmeister Wüllner und Regisseur Tetzlaff — setzten für das Gelingen derselben ihr volles Können ein. Mit den Hauptdarstellern wurde der Autor am Schlusse der Oper gerufen. V. Ztg.

— 24 Musikkorps der Garde, zusammen ungefähr 1400 Mann führten am Sonntag den 12 Sept. den grossen Zapfenstreich vor dem Königl. Schloss aus. Saro, Seichow und Lücke dirigirten abwechselnd. Zur Aufführung gelangten Krönungsmarsch aus dem Propheten von sämmtlichen Musikkorps vorgetragen, die Infanteriemusik spielte darauf Waffentanz aus Nurmahal von Spontini, diesem folgte der Koburger Marsch (Kavallerie-Musik), Graf von Redern's Hymne (sämmtliche Musikkorps), Rosamunde-Marsch von Minkus (sämmtliche Musikkorps), Chor aus dem Messias von Händel (Infanteriemusik), Eichelbergs „Fackeltanz“ *) (sämmtliche Musikkorps), der ebenfalls von der gesammten Musik vorgetragene Armee-Marsch Nr 119 von Golde und endlich der grosse Zapfenstreich, von der Infanteriemusik und Tambours ausgeführt, mit der Retraite der Kavallerie, dem Gebet und dem mächtig wirkenden Crescendo- und Decrescendowirbel der Tambours. Kurz nach 9 Uhr war der Zapfenstreich beendet.

— Vor kurzem berichteten die Zeitungen von der neuen Erfindung eines Königsberger Gymnasiallehrers durch welche alles auf dem Klavier Gespielte in Notenschrift wiedergegeben werden könnte. Etwas Ähnliches hat der Lehrer Schmeil aus Magdeburg schon vor 15 Jahren hier gezeigt. Notograph nannte derselbe seine Erfindung, die an jedem Klaviere angebracht werden konnte. Alles was auf der Klaviatur gespielt wurde, kam auf einem über eine Rolle laufenden, mit Russ geschwärzten Papierstreifen in leicht lesbarer Notenschrift zum Vorschein. Aber auch viel früher hat es Notographen gegeben. L. P. erzählt im Berliner Fremden Blatt, dass eine solche Erfindung schon vor hundert Jahren hier in Berlin gemacht worden ist und dass Sulzer's Theorie der schönen Künste darüber Mittheilungen enthält. Er schreibt: In den Transaktionen der Königl. Gesellschaft der Wissenschaft in London befindet sich in der Nr. 483, die 1747 herausgekommen, ein kurzer Aufsatz, in welchem ein Geistlicher, Namens Creed, den Entwurf zu einer Maschine angiebt, welche ein Tonstück, indem es gespielt wird, in Noten setzt. Nicht lange hiernach, nämlich 1749, hat ein auswärtiges Mitglied der Kgl. Akademie der Wissenschaften in Berlin derselben eröffnet, dass er seit einiger Zeit an einem Klavier arbeitet, das die Phantasien auf Noten setzen könne, sich aber genöthigt sehe, die Sache wegen Mangel an einem geschickten Arbeiter aufzugeben, er schickte zugleich der Akademie einen Entwurf davon. Dieser Veranlassung haben wir die Erfindung des Hohlfeld'schen Setzinstrumentes zu verdanken, das hier näher angezeigt zu werden verdient. Denselben Tag, als die Akademie die erwähnte Nachricht erhalten, machte ich sie dem noch wenig bekannten, zu mechanischen Erfindungen aber vorzüglich aufgelegten Mechanikus Hohlfeld, ohne ihm das Geringste von der an die Akademie geschickten Zeichnungen zu sagen, bekannt. Die Zeichnungen hat er in der That nicht gesehen, bis seine Erfindung völlig fertig und ausgeführt war. In ganz kurzer Zeit brachte mir dieser vortreffliche Mann seine neuerfundene Maschine. Sie ist so eingerichtet, dass sie ohne alle Weitläufigkeiten auf jedem Klavier von der Art, wie man sie hier zu Lande Flügel nennt, gesetzt werden kann, und alsdann jeden bis auf die kleinste Manier im Spielen aufzeichnet. Verschiedene Liebhaber hatten sich bei dem Erfinder gemeldet, um dieses Instrument zu haben, weil aber Keiner Miene machte, die Erfindung daran auf eine anständige Art zu belohnen, so blieb sie, sowie ein von demselben Künstler erfundenes Klavier mit Darmsaiten und einem Bogen mit Pferdehaaren bei dem Erfinder liegen. Vom König bekam er 1765 eine Gnadenpension, die er bis an sein Ende genossen. Auch ist er dadurch auf eine schmeichelhafte Weise belohnt worden, dass der König den Bogenflügel von ihm gefordert, ihn dafür belohnt und das Instrument als eine vorzüglich schätzenswerthe Erfindung in das Neue Palais bei Sanssouci hat setzen lassen. Nach seinem Tode kaufte die Akademie der Wissenschaften das andere Instrument an und wird ohne Zweifel eine genaue Abzeichnung davon bekannt machen.“ Es ist also Alles schon mal dagewesen — und zwar hierbei im wahren Sinne dagewesen, denn trotz mannigfacher eifriger Erkundigungen ist es dem Schreiber dieses nicht gelungen, irgend Etwas von dem Vorhandensein eines solchen mechanischen Notenschreibers in der Akademie der Wissenschaften zu erfahren.

---

*) Erschien für Klavier in der Hofmusikhandlung von F. Heyder hier.

Von einer ähnlichen Erfindung berichteten englische und französische Blätter im Jahre 1801. Der Erfinder dieser Maschine soll Graf Stanhope in London gewesen sein. K. B.

Bücher und Musikalien.

Marie Elisabeth, Prinzessin von Sachsen-Meiningen. Willkommen! Einzugsmarsch für Pianoforte. Leipzig, Kahnt.

L. Köhler schrieb vor Kurzem in der N. Berl. Mztg beherzigenswerthe Worte über Militärmärsche und deren Verfall. Er sagt u. A. „Gewisse Originalmärsche von diesem oder jenem Herrn Militärmusiker sind nichts weiter als charakterlose Marschirmusik mit Pauken und Trompeten, die nur auf die Sohlen, nicht auf Geist und Herz wirken. — Märsche aus dem echten, vollen Soldatengefühle sind selten."

Einer dieser seltenen ist der vorliegende und stände nicht der Name der erlauchten Autorin auf dem Titel, man könnte glauben, er rühre von einem sehr tüchtigen, sehr musikverständigen, sehr energischen Militärmusikdirektor her. Der Marsch athmet kriegerischen Geist, der Rhythmus ist straff und voll Abwechselung, die Harmonie reich und interessant, oft mit ganz überraschender Kraft und Eigenart wirkend. Das sehr gesangvolle, edel melodiöse Trio enthält nichts Weichliches, sondern entspricht in vollem Maase dem Wesen des Vorhergegangenen. Die echtes motivische Schlussbildung verräth nächst der wirksamen und gewählten Harmonisirung und den pikanten rhythmischen Wendungen den trefflichen, in guter Schule gebildeten Musiker. Störend allein sind die weiblichen Theilschlüsse, wie sie in der Polonaise üblich sind. Schlüsse dieser Art entsprechen nicht dem Charakter des Marsches.

Marie Elisabeth, Prinzessin von Sachsen-Meiningen. Wiegenlied für Pianoforte. Leipzig, Leuckart.

Ein kleines Stück zwar, aber voll Liebreiz und Anmuth, einfach und natürlich in der Empfindung und doch nobel in der ganzen Haltung und fein in den einzelnen Zügen. Es sind ausser dem Klavierarrangement noch drei Ausgaben vorhanden für Violine und Klavier, für Violoncell und Klavier und für Streichquartett. In letzterer Bearbeitung soll es ganz besonders wirksam sein und wird, wie ich höre, von vielen Kapellen mit grossem Erfolge gespielt.

Für die bis auf die kleinste Einzelheit sich erstreckende Sorgfalt der Arbeit in den beiden vorhergenannten Werken spricht noch die sehr genaue Pedalbezeichnung, welche bekanntlich von vielen Komponisten leider allzusehr vernachlässigt wird.

Emil Breslaur.

V. C. Mahillon: Éléments d'Acoustique musicale et instrumentale. Brüssel, Mahillon.

Das Studium der Akustik ist, wie der Autor in seiner Vorrede sehr richtig behauptet, ein unentbehrlicher Theil der musikalischen Erziehung. Der Zusammenhang dieses Zweiges der Physik mit der Tonkunst ist so augenscheinlich, dass es unmöglich wäre, diese ohne Kenntniss jener wirksam auszuüben. Denn, wenn auch die physikalischen Erscheinungen als solche abgeschlossen sind, sobald der Ton den Gehörnerv berührt, so sind sie doch darum nicht weniger die wahre Quelle des verschiedenen Klanges der Instrumente wie der menschlichen Stimme, und die materielle Grundlage der vom Sänger und Spieler hervorgebrachten Wirkung. Wie kommt es nun aber, wird weiter gefragt, dass die Mehrzahl der praktischen Musiker gegen eine so nützliche und nothwendige Wissenschaft nur Gleichgültigkeit oder gar Abneigung empfinden? Zunächst, wie Mahillon meint, weil der wissenschaftliche Charakter des Studiums den Praktiker zurückschreckt, sodann aber auch, weil die den Gegenstand behandelnden Werke Kenntnisse voraussetzen, welche der mit dem technischen Studium vollauf beschäftigte Künstler zu erwerben weder Zeit noch Lust hat.

Diese beiden Hindernisse für die Verbreitung akustischer Kenntnisse zu beseitigen, ein allgemeinverständliches, auf die Grenzen des Nothwendigen beschränktes Lehrbuch zusammenzustellen, dazu scheint der Verfasser als praktischer Instrumentenmacher durch eigne Erfahrung und ununterbrochenen Verkehr mit ausübenden Künstlern durchaus berufen gewesen zu sein, und dass er der sich gestellten Aufgabe gewachsen ist, „den Künstler auf leichtem Wege mit den Regeln der Akustik vertraut zu machen, durch die Lektüre eines Buches, dessen Verdienst lediglich in der Einfachheit und Klarheit der Darstellung besteht" — das können wir ihm schon nach der Lektüre weniger Seiten bescheinigen. Was aber die von ihm vorgebrachten Thatsachen betrifft, so weiss er von vornherein unser Vertrauen zu gewinnen, indem er sich in seinem ersten, von der Bildung und Fortpflanzung des Tones, von der Berechnung der Schwingungen und von den Klangfarben handelnden Kapitel, an unsern berühmten Helmholtz anschliesst. Nicht minder vertrauensvoll dürfen wir ihm folgen, wenn er in den weiteren Kapiteln den Vibrationen der Saiten, der Luftsäulen in den Blasinstrumenten, der Stäbe, Zungen und Membranen der Schlaginstrumente eine eingehende Untersuchung widmet und für jedes einzelne Instrument die entsprechende durch vortreffliche Abbildungen unterstützte Erläuterung giebt. Ganz ohne Zahlen geht es freilich bei Mahillon nicht ab, doch möge sich der mathematisch ungeschulte Musiker dadurch von der Lektüre des Buches nicht abhalten lassen. Die hier conzentrirt festgehaltenen Beziehungen der Theorie zur Praxis werden ihm auch über diese Schwierigkeit hinweghelfen — und dies zu seinem Heile, denn die Kenntniss des numerischen Verhältnisses der Intervalle ist für den Tonkünstler unerlässlich, um sich von den Elementen seiner Kunst Rechenschaft zu geben. „Dass die Musik an sich mit der Arithmetik nichts zu schaffen hat, ist wiederholt und mit Recht behauptet worden", heisst es im letzten, die Zahlen-

verhältnisse behandelnden Kapitel des Buches: „Mozart, Beethoven und so manche Andre haben sich, so viel man weiss, niemals mit der wissenschaftlichen Seite ihrer Kunst beschäftigt und haben dennoch Meisterwerke hervorgebracht. Ist dies aber für uns eine Ursache, sie in ihrer Einseitigkeit nachzuahmen? Wenn die grossen Tonmeister der Vergangenheit der Wissenschaft fremd gegenüberstanden, so liegt dies ohne Zweifel daran, dass ihre Zeit nicht dasjenige Mass allgemeiner Bildung beanspruchte, welches man heute vom Tonkünstler verlangt. Die Naturphänomene haben zu allen Zeiten existirt, die Entdeckung der Gesetze jedoch, nach welchen sie sich vollziehen, ist unserm Jahrhundert vorbehalten gewesen, und sie bildet eine der kostbarsten Errungenschaften des menschlichen Geschlechtes."

Lm.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Stephen Heller: Spaziergänge eines Einsamen. op. 78. Heft I. Leipzig, Kistner

„ Im Walde. E-dur op. 86, No. 3. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

— **Schubert,** Moments musicals.

Mozart: Romanze As-dur. (Ausgabe mit Fingersatz Simrock.)

— **Mozart:** D-moll-Fantasie.

Winke und Rathschläge.

Jedes Stück, welches Du übst, spiele anfangs nicht schneller, als es Dir ohne erhebliche Noten- oder Taktfehler möglich ist. Achte zugleich auf sauberen Anschlag, genaues Halten des Werthes der Noten und Pausen, und gewöhne Dich an sofortiges Erkennen der Vortragszeichen. Vermagst Du dies nicht, selbst im langsamsten Tempo, so ist das Stück zu schwer für Dich. Lege es weg, Zeit und Mühe ist verloren.

Bemühe Dich frühzeitig Tonarten, Intervalle und Akkordverbindungen nach dem Gehör erkennen zu lernen.

Du sollst beim Klavierspielen nicht höher oder tiefer sitzen, als dass sich Ellenbogen und Klaviatur in einer Horizontale befinden. Drehstühle sind unpraktisch, ebenso Polsterkissen. Zu empfehlen sind feste, stellbare Sitzbretter für jeden Stuhl passend.*)

Klimpere nie! Uebe nur ein kleines Pensum, aber recht korrekt, mit durchaus gewissenhaftem Anschlag und feiner Nüancirung.

Wenn Du übst, so denke immer, ein Musikverständiger höre Dir zu.

Ein Musikstück, welches ohne jegliche Accentuirung gespielt wird, kommt mir vor wie eine Speise, an welcher das Salz vergessen ist.

Andern Spielern geschickt und zur rechten Zeit umzuwenden ist eine Kunst. Lerne sie.

Du sollst eifrig nachlesen, was Andere von Noten spielen, denn dadurch wird das Ohr geübt zu hören, was das Auge sieht. Du lernst Fehler sofort hören und verbessern, ja Du wirst angeleitet, die schriftliche Musik im Geiste erklingen zu hören.

---

*) Mittmann's verstellbare Klavierbank. E. B.

Sorge stets dafür, dass Deine Noten geheftet sind, und dass das etwa in der Mitte befindliche Blatt eingeklebt ist; Du sparst viel Zeit und vermeidest manchen Unfall beim Vorspiel.

Merke Dir: Das Pedal ist keine Fussbank, auch darf es nicht zum Deckmantel eines unsauberen Spiels benutzt werden. Die feinere Empfindung für den richtigen Gebrauch des Pedals wird Dir schon ankommen, wenn Du fleissig Harmonielehre studirst.*)

Du sollst Dich daran gewöhnen, in Gesellschaften zu spielen, aber dann spiele nur das, was Du ordentlich kannst. Anderenfalls thue es nicht, es bringt Dir doppelten Schaden.

Was Du beabsichtigst, vor Publikum zu spielen oder zu singen, lerne es auswendig. Hast Du nichts mehr mit den Noten zu thun, so kann sich Deine ganze Geistesthätigkeit auf den Vortrag richten.

Versäume keine Gelegenheit, mit Andern zu musiciren, besonders wenn sie mehr können, als Du. Durch 4- und 8händiges Spiel, durch Duo-, Trio- und Quartettspiel, durch Unisono-Spiel auf 2 Instrumenten wird Dein Spiel taktsicher, fliessend und lebendig.

Ein gutes Instrument fördert schneller vorwärts, als ein Klapperkasten. Halte stets auf reine Stimmung im Pariser Kammerton.

Mein Kind, beschäftige Dich mit Eifer und Liebe.

---

*) Ein ausgezeichnetes, geistvolles Werk über die Anwendung des Pedals, welches ich nicht dringend genug empfehlen kann, ist Hans Schmitt: Das Pedal des Klaviers. Seine Beziehung zum Klavierspiel und Unterricht, zur Komposition und Akustik. Wien, F. Wessely. E. B.

mit musikalischer Theorie, Harmonielehre und Kontrapunkt. Wenn Du auch jetzt noch nicht die Tragweite des Studiums erkennen kannst, später wird es Dir wie Schuppen von den Augen fallen, wenn Du eintrittst in die geweihten Räume der Muse.

Her. Mohr

Anregung und Unterhaltung.

Vernünftige Formgrenzen.

Eine Sonate oder Symphonie in grossen aber nicht unmässigen Formen geschaffen, ist einem Fels zu vergleichen, der einer vulkanischen Neubildung seine Entstehung verdankt. Ihm entspriesst keine Blüthe, nicht streckt er seinen Arm in die Höhe, nur in gewaltigen, massiven Verhältnissen angestaunt, nicht geliebt wegen schöner Linien. Eine der neuesten Richtungen in der Kunst hat dergleichen kahle Fels entstehen lassen. Es herrscht da kein animalisches Leben, nur ein unorganisches. In solcher Zeit scheint es nicht überflüssig, zu sagen, dass so viel man sich bestrebe, den Geist des grossen Beethoven zu erwerben, man sich hüten müsse, statt dessen nur seine Formen in grossen Linien nachzubilden, ohne die Fülle und Genialität des Inhalts geben zu können. Die Form noch mehr ausrecken wollen, würde eine widerliche Verzerrung der Glieder eines riesenmässigen Leibes werden. Die Kunst artet am Ende aus, gleich wie ein Gewächs, falls die Künstler, welche ihrer pflegen, nicht auf das erste Samenkorn, auf Keim und Ursprung zurückschauen. So war die Symphonie ursprünglich: der erste Satz ein fugirter, daher hat er seine Strenge erhalten, der zweite eine Arie, der dritte ein Menuette, der letzte eine Allemande, wozu gewöhnlich irgend ein Volkslied oder Lied im Volkstone gewählt wurde. Man sehe hierauf zurück, was sich davon noch erhalten hat! Fl. G.

Meinungs-Austausch.

Neustrelitz, 20. September 1889.

Hochgeehrter Herr Professor!

Wie ich aus der No. 18 des „Klavier-Lehrer“ ersehe, haben meine Erfahrungen, den Einfluss der Witterung auf die menschliche Stimme, ganz besonders die Knabenstimmen, betreffend den Weg in die Oeffentlichkeit gefunden. Da Sie die bezügliche Mittheilung abdrucken liessen, so darf ich voraussetzen, dass Ihnen Näheres über den Gegenstand, der meine Aufmerksamkeit seit 25 Jahren auf sich zog (so lange leite ich den hiesigen Kirchenchor) willkommen sein wird.

Früh schon fiel es mir auf, dass in manchen Chorproben ohne erkennbaren Grund auch bei der grössten Sorgfalt eine reine Intonation kaum zu erreichen war, und dass es nach jeder Pause heissen musste „Heruntergekommen“, während sich bei der nächsten Uebung alles wie von selbst machte und bis zum Schluss derselben ohne besondere Anstrengung aufs genaueste „Ton gehalten“ wurde. Zuweilen, ob auch selten, zeigte sich das Gegenstück der ersteren Erscheinung, und gar oft ertönte dann der Ruf des Dirigenten „Sopran zu hoch“.

Bald kam ich auf den Gedanken, dass die Ursache der seltsamen Wahrnehmung in der mit dieser zusammentreffenden Witterung liegen müsse, aber gerade hier fand ich die auffälligsten Gegensätze. Bei dem heitersten Wetter war die Intonation mitunter höchst unrein, bei strömendem Regen nicht selten völlig rein. Nun achtete ich auf die Witterung des nächsten Tages, und hier fand ich den Schlüssel zu jenem Räthsel. War die Intonation bei heiterem Wetter besonders unrein, so trat fast durchgehends innerhalb der nächsten 24 Stunden Regenwetter, nach klarem Frost trübes Thauwetter ein; war sie bei regnerischem Wetter besonders rein, so durfte mit Bestimmtheit innerhalb derselben Zeit heiterer Himmel erwartet werden. Plötzlich eintretender klarer Frost kündigte sich vorher dadurch an, dass besonders im Sopran Neigung zum „Zuhochsingen“ sich zeigte. In den bei weitem meisten Fällen leiteten die angegebenen Erscheinungen meine Vermuthung in Bezug auf das zu erwartende Wetter richtig, einen einträglichen Werth vermag ich denselben jedoch nicht beizulegen.

Ich theilte jene Erfahrungen hiesigen Wissenschaftsmännern mit, erregte dadurch aber zuerst nur ungläubiges Lächeln, bis sie durch Thatsachen überzeugt waren; nun erfolgte der dringende Rath, mich an Professor Helmholtz zu wenden. Ich that es mit der Bitte, mich mit einer Antwort zu beehren, wenn ihm die beschriebenen Erscheinungen nicht bereits bekannt wären und wissenschaftliche Bedeutung hätten. Die Antwort ist ausgeblieben und die Sache wird daher, wenn sie auch interessant bleibt, keinen weiteren Werth haben.

Ohne Zweifel haben andere Gesanglehrer dieselbe Erfahrung gemacht; in meinem näheren Kreise ist sie mir, nachdem ich darauf aufmerksam gemacht hatte, auch andererseits bestätigt worden.

Den Grund der beschriebenen Wahrnehmung sucht ein mir nahestehender Lehrer der Naturwissenschaften in dem verschiedenen Ozongehalt der Atmosphäre.

Mit vorzüglicher Hochachtung

D. Zander.

Antworten.

Frau Clara Fromm in Malchin. Ausser den Schulen von Lebert und Stark und Schwarz nenne ich Ihnen noch das System des Klavierspiels von Jul. Knorr (Bote & Bock hier) und die grosse Schule von Proksch (Jacob Fischer in Prag). Fétis gab im Jahre 1837 im Verein mit Moscheles eine grosse Klavierschule in französischer Sprache, Méthode des méthodes de Piano, heraus, die auch in deutscher Uebersetzung erschien und durchaus nicht veraltet ist. — Wenn Lust und Liebe da ist, wird Ihre alte Schülerin gewiss noch Fortschritte machen. Anderes und besseres Unterrichtsmaterial, als das, was Sie für junge Finger verwenden, könnte ich Ihnen auch für alte nicht empfehlen.

Herrn Seidenstücker in Bützow. Werde die Sammlungen prüfen und Ihnen dann meine Meinung mittheilen.

F. Schober in Berlin. Eingehende und leicht

theilche Erläuterungen über Temperatur etc. finden Sie in Mendel Reissmann's Konversationslexikon, Arrey v Dommer's musikal Lexikon und Dr. Langhans Geschichte der Musik, S 60.

Herrn Bl. in Frankfurt a. O. Die Sachen sind zur Besprechung ausgegeben.

Fräulein M. Bechstein in Eilenburg. Die drei kleinen Sonaten, welche Beethoven in seinem zehnten Lebensjahre komponirt hat, haben keinen hohen Werth, ebenso wenig die Potpourris von W., die sehr oberflächlich und fabrikmässig gearbeitet sind. Die freie Uebertragung der Serenade von Haydn erschien bei Förstner, Behrenstr 7, hier. Die anderen Fragen beantworte ich in der nächsten No d Bl., da ich erst Erkundigungen einziehen muss.

Herrn Prof. L. K. in K. Sehr praktisch und zeitgemäss und mir aus diesem Grunde sehr angenehm. Bitte um Fortsetzung ad infinitum. Abschrift nicht nöthig.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der 1. Sitzung nach den Ferien, Dienstag, den 14. September, wird zunächst das vom 1. Schriftführer des Vereins vorgelesene Protokoll über die Juli-Sitzung genehmigt. Nach Erledigung verschiedener geschäftlicher Angelegenheiten schlägt Herr Werkenthin eine Resolution vor, welche die Schrift des I. Vorsitzenden „über das musikalische Lehramt" betrifft. Die Versammlung nimmt diese Resolution an, wonach sich der Verein im vollen Einverständnisse mit dem Inhalte obenerwähnter Schrift erklärt und im Anschluss an dieselbe in den nächsten Vereinsabenden eine Reihe von Vorträgen und Erörterungen folgen lassen will, welche speziell auf die verschiedenen Gattungen und Phasen des Musikunterrichts eingehen sollen. — Darauf folgt der Haupttheil der Tagesordnung: Feststellung der Erklärung einiger bei der Theorie des Musikunterrichts gebräuchlichen Bezeichnungen.

Da Herr Professor Emil Breslaur, welcher den Antrag zur Erörterung dieses Themas eingebracht hatte, am Besuch der Versammlung verhindert war, übernahm Herr Dr Alf. Kalischer das Referat darüber, nachdem vorher eine Kommission über die vorzuführenden Begriffserklärungen berathen hatte. Der Verein beschäftigte sich heut mit dem Begriff des Taktes und was damit zusammenhängt, den Versetzungszeichen, dem grossen und kleinen Halbton. An der sehr lebhaften Debatte betheiligten sich ausser dem Referenten die Herren Werkenthin, O. und R. Eichberg, Löschhorn, Alsleben, X. Scharwenka und Hennig. Die Versammlung beschloss, die weiteren Begriffserklärungen einer vorberathenden Kommission zu überweisen, und soll in den nächsten Sitzungen mit den Erörterungen über dieses so wichtige Thema fortgefahren werden.

Dienstag, 28. September, Abends 8 Uhr: Sitzung im grossen Saale der Kgl. Hochschule. Fortsetzung der Tagesordnung vom 14. September: Feststellung der Erklärung aller bei der Theorie des Musikunterrichts gebräuchlichen Bezeichnungen. Ballotage.

Die geehrten Mitglieder werden höflichst ersucht, einen etwaigen Wohnungswechsel dem Rendanten, Herrn Direktor Werkenthin, Brandenburgstrasse 42, anzuzeigen.

☞ Hierzu drei Beilagen:

1) Von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig**, betr. **Notenschreibhefte.**
2) **E. W. Fritzsch** in **Leipzig**, betr. **Lieferungsausg. der gesammelten Schriften von Rich. Wagner.**
3) **Neuester Katalog der Edition Steingräber.**

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt (Berlin), Louis Köhler (Königsberg), Dr Ferdinand Hiller (Cöln), Dr. Oskar Paul (Leipzig), Dr. Emil Naumann (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor Emil Breslaur.

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 20. Berlin, 15. Oktober 1880. III. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1 und 15 jeden Monats und kostet durch die K Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1 75 ℳ

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber die richtige Zeiteintheilung eines Musikstücks.

Von **C. Witting.**

Die Tempoangaben — von welchen man drei Hauptbewegungen annimmt, wie: die langsame: Largo, Grave, Adagio, Lento, Larghetto; die mittlere: Andante, Andantino, Moderato, Allegretto und die geschwinde: Allegro, Vivace, Presto, Prestissimo, sind für diejenigen, welche nicht selbstständig das rechte Zeitmaass empfinden, von so zweifelhafter Deutung, dass hierin oft die ärgsten Fehler wahr zu nehmen sind. Die Zusätze: non troppo, molto u A können daran nicht viel ändern, denn der eigentliche Grad der Bewegung wie schnell oder wie langsam ergiebt sich erst aus dem Inhalt und Charakter des Musikstücks selbst. Dann ist auch noch der Raum, in welchem ein Musikstück zur Aufführung kommt, nicht ohne Einfluss auf das richtige Zeitmaass desselben: denn in einem grossen Raum kann es selten die gleiche Bewegung ertragen, die für den kleinen Raum ganz angemessen wäre. Das Schnelle muss hier etwas weniger schnell, das Langsame hier etwas weniger langsam genommen werden. Auch das metronomische Hülfsmittel, die richtige Zeitbewegung durch Zahlen anzugeben, ist nicht ganz zuverlässig, denn das Temperament der Ausführenden ist zu verschieden, als dass sie alle genau dieselbe Pendelschwingung des Metronoms für die musikalische Phrase aufnehmen könnten. Haben doch, da das Temperament sich mit den Jahren ändert, anerkannte, berühmte Autoren, da sie die ursprüngliche Metronomisirung allmählig verwarfen, ihre Werke zum zweiten Male bezeichnet, ohne ihren Zweck, eine unumstössliche Tempobezeichnung zu erlangen, erreicht zu haben. Auch ist der Mechanismus dieser Instrumente noch sehr mangelhaft, so dass sich in ihren Angaben Verschiedenheit zeigt. Selbst unsere Uhr, welche doch einen ausserordentlichen Grad von Vollkommenheit erreicht hat, geht nicht in korrekt gleichen Pendelschwingungen mit einer Zweiten zusammen — oder sollte eine Zeitungsnachricht, wonach ein Uhrmacher in Hamburg zwei vollkommen gleichgehende Uhren aufgestellt haben soll, sich bestätigen, dann hätte endlich nach 300 Jahren der kaiserliche Mönch Karl V seinen Meister gefunden. — Ob aber eine gleiche Vollkommenheit auch von dem Metronom zu erwarten sein wird? — Wie dem auch sei, eine Tempobezeichnung durch einen solchen Mechanismus kann höchstens nur eine Andeutung sein, wo das Richtige zu suchen ist, das eigentlich richtige Zeitmaass liegt in der lebendigen, geistigen Auffassung des musikalischen Motives. Wie man von einem Greise und von einem Jünglinge sagt, sie seien schnellen oder langsamen Temperaments und man dann weiss, dass naturgemäss der letztere doch schneller und feuriger oder nicht so langsam als der Erste ist, so verhält es sich mit dem Musikstück Das eine Allegro muss oft schneller, feuriger als das Andere, ein Adagio zuweilen langsamer als ein Zweites

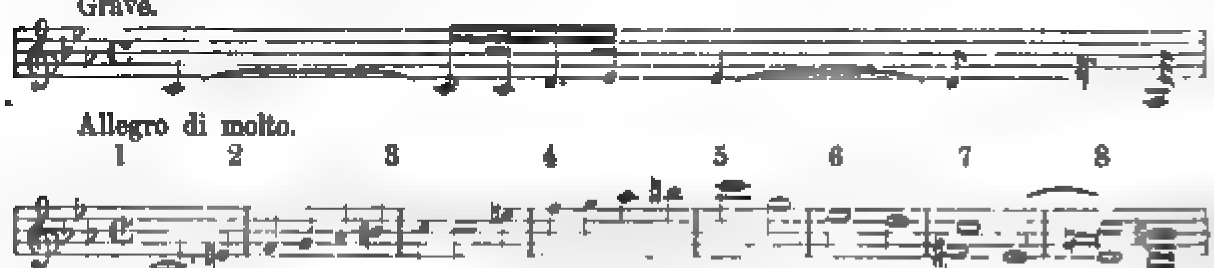
vorgetragen werden, je nach dem Charakter ihrer Motive oder nach dem Raum, in welchem sie erklingen sollen. Dies nun zu erkennen, ist Aufgabe des Vortragenden, dem die Ueberschriften des Tonstücks nur Hülfsmittel sein können, die dem Motiv angemessene Zeiteintheilung zu finden. Besteht nun ein Musikstück, was ja oft der Fall ist, aus mehreren Sätzen, welche mit untereinander verschiedenen Tempobezeichnungen versehen sind, so ist es eine zweite, für den Uneingeweihten nicht minder schwierige Aufgabe, eine gewisse Uebereinstimmung der verschiedenen Tempi herzustellen, sie in ein möglichst einfaches Verhältniss zu einander zu bringen, so dass aus dem ersten Tempo sich die Takteinheiten der folgenden ergeben. Es muss jedoch hier betont werden, dass durch diese und die folgenden Aufstellungen **kein starres Einzwängen** in den Taktrahmen beabsichtigt ist, sondern nur ein Mittel, das richtige Zeitmaass, wie es sich dem Eingeweihten fast von selbst ergiebt, zu finden, ohne dabei die individuelle Freiheit zu verlieren. Wir meinen hierbei nicht, dass der Ausführende von seiner Freiheit einen zu ausgedehnten Gebrauch machen soll, denn wenn er von der kindlichen Anschauung ausginge, dass ein Adagio langsam, ein etwa darauffolgendes Allegro schnell zu spielen sei, ohne dass sie eben im Tempo einen innern Zusammenhang haben, dann verliert er erst recht seine individuelle Freiheit. Er geräth durch solch eine unangemessene Temponahme leicht in's Schwanken und dann in's Stürzen*). Der Zuhörer ist dabei nicht minder schlimm daran, denn mit dem ersten Takte eines Musikstücks nimmt er auch die ihm hiermit gegebene Zeiteintheilung so in sich auf, wir möchten sagen: dass sein Athmen, sein Pulsschlag sich darin gleichmässig bewegen. Daher das Wohlthuende beim Anhören einer guten Musikaufführung, ganz abgesehen von dem geistigen Genuss, der damit verbunden ist; daher aber auch das unangenehm störende und beunruhigende, welches einen aufmerksamen Zuhörer überkommt, sobald eine Ungleichheit oder Unregelmässigkeit stattfindet. Man beobachte doch, welchen Einfluss eine marschirende Kompagnie Soldaten auf den zufällig daherkommenden Spaziergänger ausübt? Derselbe bleibt entweder stehen oder er nimmt den Schritt der Soldaten an. Marschiren die Soldaten mit ihrer Musik an der Spitze, so ist der Takteinfluss noch gewaltiger, denn wer könnte nun, ohne sich Zwang anzuthun, in einem andern Taktschritt gehen, als dem gegebenen? Wenn uns schon dieser Takt einen so zwingenden Einfluss auf uns ausübt, um wie viel mehr muss da der innige, mannigfaltige und subtile der Kunstmusik uns überwältigen! —

An den folgenden Sonaten wollen wir nun versuchen, die so nothwendige Uebereinstimmung der Zeittheile in den verschiedenen Taktbewegungen eines Musikstücks noch deutlicher zu zeigen. Wir wählen die „Sonate", da sie die Hauptformen für alle vorkommenden Musikstücke (Ouverture etc.) in sich vereinigt.

Die Introduktion des ersten Satzes der „pathétique" von Beethoven ist überschrieben mit „Grave", und wir theilen den ersten Takt derselben in 8 Achtel oder zwei Mal 4 Achtel ein. Die Zeit eines solchen Achtelschlages gilt dann für den sich anschliessenden Hauptsatz „Allegro di molto e con brio" als ganzer Takt. Hierdurch ist nun ein dem ganzen Satze entsprechende Zeiteintheilung festgestellt und die öftere Wiederkehr des Grave in Abwechselung mit dem Allegro di molto kann nun ungestört in der Zeit dahintönen, z. B.:
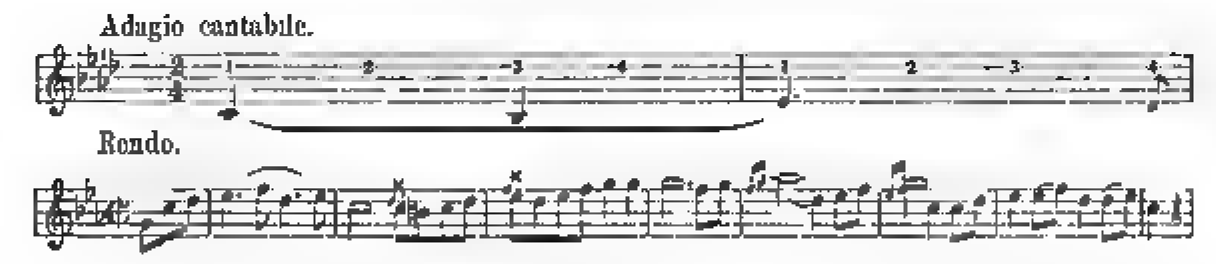
Grave ₵ 8/8 1 2 3 4 {5 6 7 8 / 1 2 3 4}

Allo. di m. ₵ 1 2 3 4 | 1 2 3 4 u. s. w. oder.
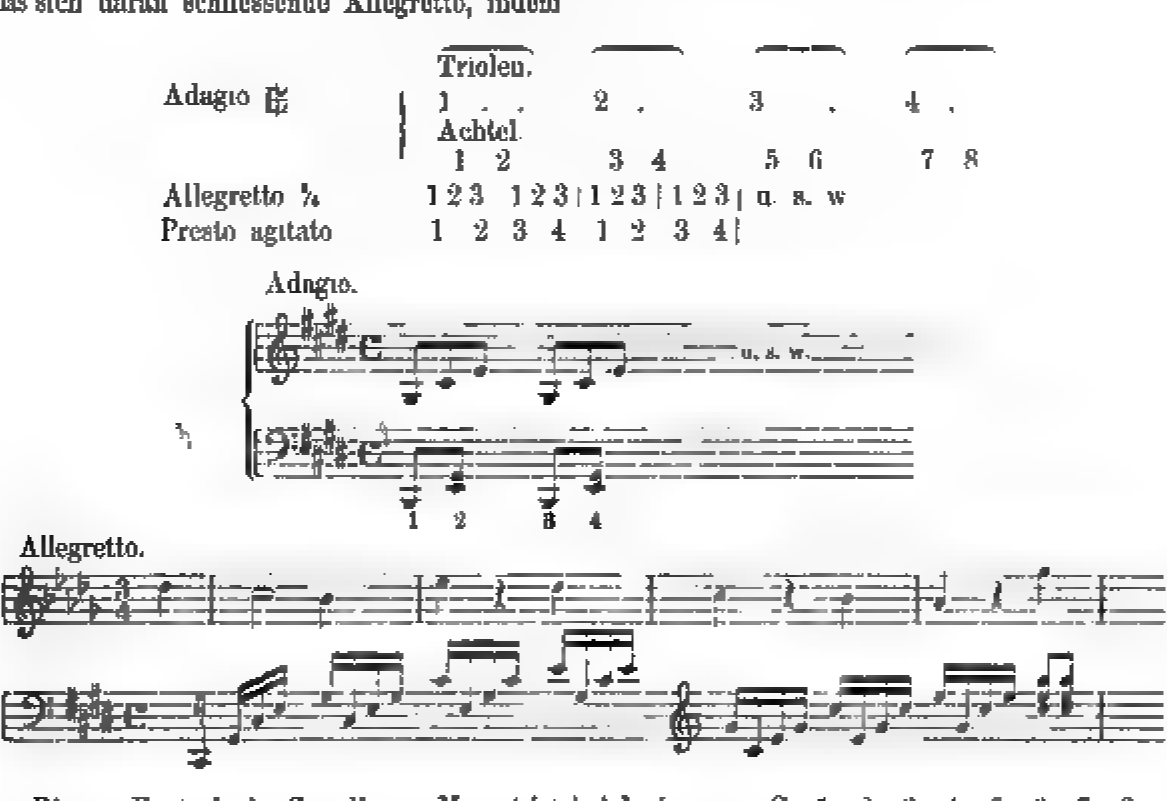


Der zweite Satz „Adagio cantabile" hat dieselben Achtelschläge wie das Grave und das Rondo, der dritte Satz — die Ausdrucksmodifikationen, die immer in Betracht zu ziehen sind, abgerechnet — nimmt dieser Achtelschlag wieder als Zeit für den ga[illegible] Takt. Also wie 1 Achtel vom Takt[illegible] des Grave zu zwei halben ₵ — für das „Allegro di molto" wird, ebenso ver[illegible]delt sich 1 Achtel des „Adagio cantabile" [illegible] zwei halben — ₵ — für das Rondo, z. B.
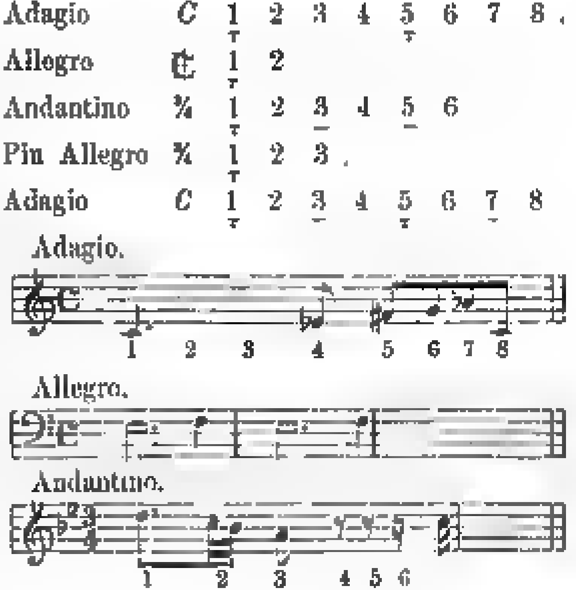
*) Von den Trillern und sonstigen Verzierungen ist dasselbe zu sagen: **nur was in die Zeit gleichmässig getheilt ist, kann als richtig anerkannt werden.**

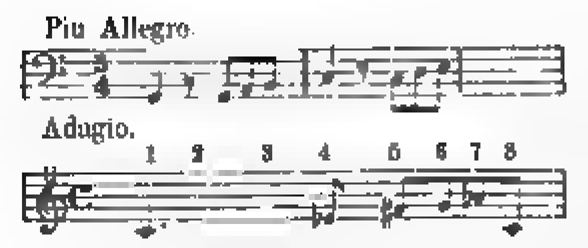


Beethoven's „Sonate quasi una Fantasia" op. 27, No. 2, deren erster Satz mit „Adagio" überschrieben ist, bewegt sich in Achtel-Triolen. Theilt man die Triole in Achtel — von denen also 2 auf eine Triolengruppe kommen — so hat man das Zeitmaass für das sich daran schliessende Allegretto, indem hier die Zeit eines Achtelschlages als Zeit für den ganzen Takt zu nehmen ist. Das „Presto agitato", dritter Satz, nimmt dann die Zeit des ganzen Taktes vom Allegretto für einen halben, so dass die Zeit von zwei zu einem Takt wird, z. B.:



Die gr. Fantasie in C-moll von Mozart ist eine höchst eigenartige Komposition in Bezug auf die Zeiteintheilung, da hierin gerade — C — und ungerade — ¾ — Zeiten miteinander Fühlung haben. Die gleichen Zeittheile, welche der ersten oder Hauptzeit entnommen sind, bekommen, in den ungeraden Zeiten, nur durch den ihnen nothwendigen rhythmischen Accent das Gepräge des Ungeraden, wie es das Zahlenbeispiel deutlicher zeigen wird. Theilt man nämlich den Takt des beginnenden Adagio in 8 Achtel, so lassen sich hieraus die Takteinheiten der andern Sätze folgendermaassen ableiten: 2 Achtel des Adagio werden zu 2 halben des Allegro; 3 mal 2 Achtel des Adagio bilden im Andantino einen ganzen Takt; 3 Achtel des Adagio werden zu 3 Vierteln im Più Allegro, dann kehrt für den leichten Satz wieder das erste Tempo, 8 Achtel, zurück wie:





R. Schumann, op. 121, Sonate für Pianoforte und Violine, Introduktion „ziemlich langsam" ⅜; daran schliesst sich der Hauptsatz „Lebhaft" — C — ⅛ des ersten Zeitmasses wird hier zur halben Taktzeit. Ouverture zu Genoveva, op. 81, von demselben Komponisten Introduktion „Langsam" C. ¼ dieses Zeitmasses erhält den Werth einer halben Note für den daran hängenden Hauptsatz.

Es könnten nun noch unendlich viele Beispiele beigebracht werden, aber die angegebenen mögen genügen, um zu zeigen, wie die **Einheit** der verschiedenen Zeiteintheilungen, als eine in dem Wesen der musikalischen Phrase, begründete anzusehen ist, wenn das Musikstück sich „wie aus einem Gusse" gestalten soll.

Musik-Aufführungen.

Die Feier des fünfundzwanzigjährigen Stiftungsfestes der Bachgesellschaft zu Hamburg am 30. September, 1. u. 2. Oktober 1880.

Die Bachgesellschaft, welche in den Tagen des 30. September, 1. und 2. Oktober ihr 25 jähriges Stiftungsfest in Form eines Musikfestes durch drei grosse Konzerte, einen Festaktus nebst Festsouper feierte, wurde durch Ferdinand von Roda, einen in die Kenntniss Bach'scher Werke tief eingeweihten und von Begeisterung für den erhabenen und reichen Inhalt derselben durch und durch erfüllten Musiker Hamburg's 1855 begründet. Dem rastlosen Eifer und der unermüdlichen Thätigkeit dieses Mannes gelang es, die ursprünglich für die Bach'sche Muse wenig empfänglichen Hamburger Musikfreunde allmählich zu gewinnen, so dass der Gesangverein ebenso wie die zuhörende Mitgliederzahl bald an Ausdehnung zunahm. 1856 folgte dem zum Universitätsmusikdirektor nach Rostock berufenen Roda der hochgeschätzte Organist an St. Petri, Georg Armbrust, welcher den Verein bis zu seinem Tode 1869 leitete und zwar mit einem so grossen Erfolge, dass die Saison 1862 auf 1863 eine Periode der höchsten Blüthe für den Verein bezeichnete. Nach ihm standen Gottfried Herrmann und der treffliche Organist Degenhardt, jener nur 1 Jahr, dieser von 1870—72 an der Spitze. Der Wechsel der Dirigenten war dem Gedeihen des Vereins durchaus ungünstig. So kam es, dass, als Adolph Mehrkens, ein bereits damals als vorzüglicher Pianist und tüchtiger Gesang- und Kompositionslehrer hochgeschätzter Musiker, zum Nachfolger Degenhardt's gewählt wurde, der Verein nur noch 38 aktive Mitglieder zählte. Mit grossem Geschick, voller Sachkenntniss und zähem Eifer ging Mehrkens an das schwere Werk, dem Verein in seiner eigenen Mitte wie beim Publikum die Hoffnung auf Lebenskraft zu erwecken und zu nähren. Und sein Bemühen wurde gekrönt. Das Fest der Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestehens hat die zahlreichen Hörer, welche theils als Ehrengäste, theils von dem überreichen Programme der drei Konzerte angelockt, aus Nah und Fern herbeigezogen waren, vollkommen überzeugt, dass der Verein unter der Leitung von Mehrkens eine neue Aera der Blüthe erreicht hat und unzweifelhaft zu immer grösserer Bedeutung emporsteigen wird. Im Bewusstsein ihres Könnens durfte denn auch die Bachgesellschaft ihr 25 jähriges Stiftungsfest in der kühnen Form eines Musikfestes begehen, sie hatte über 500 Personen zu Chor und Orchester zu verfügen, dazu eine grosse Zahl der allerersten Künstler zur Mitwirkung herangezogen, die der privaten Feier den Stempel eines grösseren allgemeinen Festes aufzudrücken wohl geeignet sind. Wir nennen als Mitwirkende die Pianistin Annette Essipoff, den Violinisten Pablo di Sarasate, die Sängerinnen Frau Otto-Alvsleben, Frl. Adele Assmann, Frl. Scheel, die Sänger HH. W Candidus, Ernst Hungar, die Organisten HH Armbrust und Degenhardt, zum grössesten Theile wohl Namen von weittragendem Rufe. Soviel als Einleitung, nun zu den Konzerten selbst. Der beschränkte Raum gebietet uns leider, die Berichterstattung auf das geringste Maass zu beschränken, wir werden deshalb der zahlreichen Programmnummern nur da etwas ausführlicher gedenken können, wo dringende Veranlassung dazu vorliegt, im Uebrigen aber, stellenweis zu unserm Bedauern, summarisch verfahren müssen.

Der für die Konzerte gewählte Saal (der des Sagebiel'schen Etablissements) war hinsichtlich seiner Ausstattung ebenso für die Feier eines Festes ein würdiger, wie seiner allgemeinen akustischen und räumlichen Verhältnisse nach zur Abhaltung grösserer Musikaufführungen durchaus geeignet. Leider hatten die Ehrengäste, die doch zumeist in gewiegten Musikern und Berichterstattern bestanden, das Unglück, auf ihren reservirten Plätzen mit heftigem Zuge und dem akustischen Missgeschick kämpfen zu müssen, dass sie entweder die eine oder die andere Hälfte des Chores und Orchesters im Vordertreffen hörten. Der schöne Saal fasst gegen 4000 Personen, die auch am letzten Konzertabend wirklich anwesend waren. Eine trefflich projektirte Orgel mit freundlichem Prospekt ziert die Rückwand des Saales auf dem den ganzen Saal umspannenden Chore. Leider war das mit 25 klingenden Stimmen projektirte Werk noch nicht fertig aufgestellt, so dass dem Pedale verschiedene wichtige Stimmen fehlten, auch war die

Stimmung am ersten und für den Gebrauch der Orgel wichtigsten Konzertabend so unrein, dass das vortreffliche Spiel des Herrn Armbrust, welcher die D moll-Toccata Bach's meisterhaft ausführte, und die ausgezeichnete obligate Orgelbegleitung zu Händel's Oratorium „Salomo", Seitens des Herrn Degenhardt, wesentlich darunter zu leiden hatten. Händel's „Salomo", von Herrn Mehrkens geschickt bearbeitet, wirkte in dem grössesten Theile seiner Chöre mächtig und in den (seitens der obengenannten Kräfte) schön ausgeführten Arien u. s. w. ansprechend, war aber trotz einiger Kürzungen doch so unaussprechlich lang und ermüdend, dass ein wirklicher Genuss kaum konstatirt werden dürfte. Ein grösserer und kräftigerer Schnitt, auch an den einzelnen Nummern, besonders den Arien, könnte für den Erfolg des Werkes nur heilsam sein. Die Ausführung unter Mehrkens war präcis und gelungen, so dass der reiche Beifall, welcher den Solisten wie den Chören gespendet wurde, dem Dirigenten im gleichen Masse zuzutheilen ist. Frau Otto-Alvsleben sang ihre Partie mit wahrhaft bezaubernder Stimme, edel und erhaben in der Auffassung; als würdige Partner traten Fräulein Assmann (Alt), Frl. Scheel (Sopran), die Herren Candidus (Tenor) und Hungar (Bass) dazu.

(Schluss folgt.)

Berlin, 13. Oktober 1880.

Die 17 Musik-Aufführung, welche das Pädagogium der Musik (Direktor W. Handwerg) am Mittwoch, den 29. September aus dem Kreise seiner Schüler und Schülerinnen veranstaltete, fiel recht erfreulich aus. Die um 5 Uhr beginnenden Vorträge umfassten zunächst die Leistungen der Elementarklassen, die ebenso der Leitung des Direktors wie den betheiligten Lehrkräften das beste Zeugniss der Sorgfalt und Tüchtigkeit ausstellten. Die Klavierschülerinnen des Frl. Schmitsdorf, wie die Geigenschüler des Herrn Horwitz namentlich erwarben sich durch Ruhe, Sicherheit und Sauberkeit ihrer Vorträge den lebhaftesten Beifall, ebenso die trefflich gebildete Chorklasse des Herrn Präfer durch Sicherheit in ihrem theoretischen Wissen und praktischen Können. Ueber die Leistungen der Schüler des Konservatoriums lässt sich ohne jede Ausnahme nur Rühmenswerthes sagen. Die durch Frau Worgitzka geleitete Gesangabtheilung zeigte gegen früher erhebliche Fortschritte, der Gesang der Damen Fris Rhode, Hertz, E. Schulz und M. Schäffer erfreute durch Reinheit und Geschmack in den einzelnen Vorträgen. Die Klavierleistungen standen durchgängig auf einem höheren Standpunkte und trugen theilweise schon den Charakter wirklich künstlerischen Könnens. Die Damen Frl. A. Schulz, M. Sasse, Cl. Friedmann, Darré und Weisse, wie der junge Georg Brabant haben durch ihr gediegenes Spiel den reichen Beifall verdient, der ihnen gespendet wurde. Der Direktor, Herr Handwerg, wie die betheiligten Lehrer Herrn Professor Dr. Alsleben und Bernhard Wolff, bekanntlich ja zwei treffliche Pianisten werden gewiss in diesem Beifalle den Lohn für ihre Mühe und Sorgfalt finden und fortdauernd danach trachten, das junge, blühende Institut zu immer höheren Zielen hinanzuführen.

Der Gesammtcharakter der Programme und die Genauigkeit ihrer Ausführungen, wie endlich auch der beigefügte Prospekt über die Unterrichtszweige und Lehrkräfte des Institutes geben uns die Ueberzeugung, dass die Leitung des Institutes in gediegener, kenntnissreicher und umsichtiger Weise geführt wird und dass wir darum wohl Grund haben anzunehmen, dass das Pädagogium der Musik fort und fort an Bedeutung gewinnen wird. eb.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Professor Dr. Jul. Alsleben ist an Stelle des verstorbenen Kgl. Musikdirektors Krigar zum Gesanglehrer am Askanischen Gymnasium berufen worden. Herr Prof. A. hat bereits in ähnlicher Stellung seit längerer Zeit mit grossem Erfolge gewirkt.

— Jean Vogt's Oratorium „Die Auferweckung des Lazarus" ist im Laufe des vorigen Monats in Plauen und Mittweida — in Plauen zu Ehren der Anwesenheit einer aus 400 Geistlichen bestehenden Vertretung des Leipziger Hauptvereins der Gustav-Adolf-Stiftung aufgeführt worden. Aus einem Bericht der „Plauen'schen Ztg." ist zu ersehen, dass das seit langem geschätzte Werk auch an jenen Orten warme Anerkennung gefunden hat; man rühmt an demselben insbesondere die Natürlichkeit und den Adel der melodischen, wie die Kraft der dramatischen Gestaltung.

— Das so eben ausgegebene Septemberheft der „Bayreuther Blätter" enthält folgende Mittheilung. „Wir sind ermächtigt, unseren Mitgliedern die Mittheilung zu machen, dass unser Meister sich entschlossen hat, die Aufführung des nächsten Bayreuther Festspieles „Parsifal" auf das Jahr 1882 festzusetzen."

— „Die Hennes'schen Klavierunterrichts-Briefe" gelten bekanntlich als ein höchst rationeller Leitfaden für den Elementar-Klavierunterricht bei Kindern. Dieses Lehrsystem in seinen Umrissen kennen zu lernen, ist Gelegenheit geboten durch eine als „Prospekt" erschienene Auseinandersetzung des Lehrganges, welche gratis und franko vom Verfasser (Aloys Hennes, Berlin W., Lützowstrasse 27), sowie durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen zu beziehen ist.

— Am 22. Oktober von 7 Uhr Abends beginnen in der Humboldt-Akademie die Vorlesungen des Herrn Dr. Eduard Kaiser „Ueber Bau, Thätigkeit und Pflege der Stimm- und Sprachorgane". In folgenden acht Abtheilungen wird der Vortragende das interessante Thema behandeln: 1. Einleitung. 2. Der anatomische Bau der Stimm- und Sprachorgane. 3. Die

Tonbildung. 4. Die Gesetze, welche die Physiologie der Stimmbildung für Gesang, Gesangunterricht und Kompositionslehre vorschreibt. 5. Die rationelle Ausbildung der Stimmmittel. 6. Specielle Physiologie der Sprache. 7. Die Pflege der Stimm- und Sprachorgane im gesunden Zustande. 8. Die Pflege der erkrankten Stimm- und Sprachorgane.

— **Jacques Offenbach** ist in Paris gestorben. Seine Buffo- und Travestie-Operetten Orpheus in der Unterwelt, Schöne Helena, Blaubart etc., haben eine verderbliche Wirkung auf die musikalische Geschmacksrichtung des Publikums ausgeübt, und waren leider sehr verbreitet. Es giebt wohl nur wenige Bühnen, auf welchen sie nicht aufgeführt worden wären. Weniger bekannt sind seine Operetten: Herr und Madame Denis, Verlobung bei der Laterne, Fortunio's Lied, Urlaub nach dem Zapfenstreich, und gerade in diesen spiegelte sich das frische ursprüngliche Talent des Verfassers am reinsten, gerade sie bekunden einen musikalischen Esprit und Melodieenreichthum, eine Anmuth und Feinheit, wie sie vorher in französischen wie in deutschen Operetten nicht aufzufinden waren.

— 40 evangelische Psalmenlieder von Burcard Waldis, dem bekannten Fabeldichter und Mönch, hat Herr Dr. Fr. Zimmer, welcher dieselben 1879 in der ständischen Landesbibliothek zu Kassel aufgefunden, für einstimmigen gemischten Chor neu bearbeitet und im Verlag von Vieweg in Quedlinburg herausgegeben.

— In **Newyork** besteht seit 1878 eine Celluloid Piano Key Co., d. h. eine Gesellschaft zur Herstellung von Klaviertasten aus Celluloid. Nicht die ganze Taste, nur der Belag, der bisher aus dünnen Elfenbeinplatten und Ebenholz hergestellt wurde, wird aus Celluloid gefertigt. Dieses Material soll sich ausgezeichnet bewähren.

— Auf der Landes-Ausstellung in Graz haben in der Klavier-Abtheilung die beiden Dresdner Fabrikanten **Ernst Kaps** und **Rosenzweig** erste Preise erhalten.

— Um die Anschaffung der R. **Wagner**'schen Werke, die in 11 Bänden bei Fritzsch in Leipzig erschienen sind, zu erleichtern, veranstaltet die Verlagshandlung eine neue und billige Ausgabe in Heften.

— Herr **William Wolf** hielt am 29. September im Berl. Handwerker-Verein wiederum einen jener mit klingenden Musikbeispielen ausgestatteten Vorträge, durch welche er dort Belehrung über Musik und musikalische Schöpfungen zu verbreiten strebt. Sein Thema war diesmal: Die Instrumentalmusik und ihre Gattungen. Herr W. stellte die historische Entwicklung der Inst.-Musik dar, von der kleinen Form der Tanzstücke bis zur völlig ausgebildeten Form der Sonate, und besprach die Rondo- und die Variationen-Form, alles dies durch tönende Beispiele erläuternd. Hierauf ging er zu den Sonaten für mehre Instrumente, d. i. zum Duo, Trio, Quartett, Quintett u. s. w. und schliesslich zur Sinfonie über, und erläuterte den die Kammer- und Orchester-Musik durchziehenden polyphonen Styl. Endlich definirte er die Bedeutung der vielen musikalischen Titel der älteren wie Toccata, Präludium u. s. w., und der neueren wie Impromptu, Nocturne, Capriccio u. s. w. Der lebendige, geistvolle Vortrag, welcher von dem umfassenden Wissen und Können seines Autors Kunde gab, wurde mit begeistertem Enthusiasmus seitens des zahlreich versammelten Publikums aufgenommen.

— Der Königl. und Hofmusikdirektor Herr B. Bilse feierte am 1. Oktober sein 50jähriges Musiker-Jubiläum. Mannigfaltige Ehrenbezeugungen von Nah und Fern, von Freunden und Verehrern wurden ihm bei dieser Gelegenheit zu Theil. Auch an höchster Stelle fanden seine Bestrebungen neue Anerkennung. Der Kaiser verlieh ihm das Ritterkreuz des Hohenzollernschen Hausordens, der König von Dänemark den Danebrog-Orden. Selten ist ein Künstler von Gott gewürdigt worden, der heiligen Musika so lange schöne Jahre in so frischer, ungebeugter Kraft und so erfolgreich zu dienen wie der Jubilar, selten dürfte sich einer rühmen, in einem solchen Zeitraume so viel zur Bildung und Veredlung des Geschmacks der grossen Menge beigetragen, so vielen jungen aufstrebenden Talenten die Wege zu Ruhm und zu allseitiger Anerkennung gebahnt zu haben, selten dürfte ein Dirigent der fortschreitenden Entwicklung in der Musik so verständnissvoll, so liebreich und eingehend gefolgt sein wie er.

Möge ihm der Himmel noch lange körperliche und geistige Frische, ein freies, fröhliches Herz erhalten zu fernerer segensreicher Thätigkeit zum Heile und Gedeihen unserer hehren Kunst. E. B.

Düsseldorf. Auf der Düsseldorfer Ausstellung wurden bei der am 1. d. M. stattgehabten Preisvertheilung folgende Preise für musikalische Instrumente vertheilt:

Für Flügel und Pianinos die silberne Medaille an Klems, Hofpianoforte-Fabrik, Düsseldorf, C. Mand, Coblenz. Die bronzene Medaille an: F. Adam, Crefeld. Th. Mann & Co., Bielefeld. F. R. Preis, Köln. L. Ert, Bielefeld. Fr. Helmich, Hamm i/W. G. Adam, Wesel. J. Hanning, Bückeburg. E. Frowein, Elberfeld, für eine Kirchenorgel die bronzene Medaille an Richard Ibach, Barmen, für Streichinstrumente die bronzene Medaille an Gebr. Wolff in Kreuznach.

Die Firmen Rud. Ibach Sohn, Barmen und Gebr. Knake in Münster hatten ihre Flügel und Pianinos durch eigene Erklärung ausser Preisbewerbung gestellt. Dieselben durften aber ihr hors de Concours erst dann proklamiren, nachdem die Jury ihr Urtheil abgegeben und das Comite der Ausstellung ausser Preisbewerbung ausdrücklich bewilligt hatte. Hieraus lässt sich nur schliessen, dass durch dieses Verfahren die Zulassung des „hors de Concours" als allerhöchste Auszeichnung gelten soll.

Paris. **Theodor von Lajarte**, der kenntnissreiche und unermüdliche Bibliothekar der grossen und der komischen Oper, hat zwei Unternehmen ins Leben gerufen, die den Dank aller Kenner und Liebhaber der Geschichte der Oper verdient. Unterstützt von einem muthigen Verleger, Michaelis, und im Verein mit anderen bedeutenden Musikern, wie Gevaert, Saint-Saëns, der Viardot Garcia u. a. hat Lajarte es unternommen, die ältesten französischen Opern von Lully, Cambert, Rameau an bis Gretry und Mehul

Piccini und Salieri in handlichen und leicht spielbaren Klavierauszügen zu veröffentlichen. Erschienen sind bis jetzt etwa 12 Opern, und zwar: von Lully „Thésée“, „Armide“, „Psyche“, „Bellerophon“ und „Atys“; von Campra „L'Europe galante“, von Rameau „Les Festes d'Hébé“, „Castor et Pollux“ und „Dardanus“; von Piccini „Didon“, von Salieri „Les Danaïdes“ und von Grétry „La Caravane du Caire“. Das ganze Unternehmen ist auf 66 Klavierauszüge berechnet, die im Laufe von zwei Jahren, bis 1882, erscheinen sollen. Lajarte ist noch weiter gegangen. Er hat die altfranzösischen Ballets und Tänze dieser ersten und älteren Opern unseres Nachbarlandes, die Pavane, Sarabande, Gavotte und Passecaille, die Chaconne und Bourée etc. etc. genau in all ihren Theilen rekonstruirt, und Mlle. Fonta, die berühmte und geistvolle erste Solotänzerin der grossen Oper, diese längst verloren gegangenen Tänze nach Lajarte's Angabe einstudirt und mit Hilfe einer Anzahl Koryphäen des Corps-de Ballet auch ausgeführt. Die erste dieser historischen Tanzdarstellungen im Kostüme ihrer Zeit fand schon vor etwa zwei Jahren bei einem Feste im Ministerium der schönen Künste statt und erregte ganz ungewöhnliches Interesse und grossen Beifall. Lajarte und Mlle. Fonta haben sich nun verbunden, um solche hochinteressanten, historischen Ballets und Tänze auf französischen Bühnen zur Aufführung zu bringen.

Die Chopin-Literatur hat eine neue Bereicherung erfahren durch ein kleines Büchlein von Jean Kleczynski: „Frédéric Chopin, De l'interprétation de ses oeuvres“ Das Werkchen wird von drei direkten Schülern Chopin's, der Fürstin Marceline Czartoryska, der Frau Dubois O'Meara und Hrn. Georges Mathias bevorwortet und warm empfohlen.

— Hervorragende Männer der Wissenschaft, der Schriftstellerwelt und der Kunst haben eine Gesellschaft unter dem Namen „Arti et Amicitiae“ gebildet, deren Zweck sein soll, eine Art Invalidenhaus für Gelehrte, Schriftsteller und Künstler, gleichsam ein Denkmal der nationalen Anerkennung für diejenigen, welche an dem Fortschritt in Wissenschaft und Kunst mitgearbeitet haben, zu gründen. Für ein Eintrittsgeld von 5 Frcs. und einen jährlichen Beitrag von 25 Frcs. erwirbt man die Rechte eines Mitgliedes. Der Vorstand der Gesellschaft erlässt einen Aufruf an alle Begüterte, sowie an alle hervorragenden Männer, die Zwecke der Gesellschaft durch Beiträge zu fördern. Eine Versicherungskasse, sowie Wittwenpensionskasse liegen gleichfalls noch im Plane dieser Gesellschaft, welcher das beste Gedeihen zu wünschen ist. Mus. Wochenbl.

Weimar. Vor einiger Zeit wurde hier das Klavierspielen bei offenem Fenster polizeilich verboten. Jetzt hat der Magistrat in Koburg ein gleiches Verbot ergehen lassen.

Bücher und Musikalien.

Wilhelm Kienzl. Op. 6. Lieder im Volkston. Neun Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Cassel und Leipzig, Paul Voigt.

Der uns noch unbekannte Komponist zeigt sich in diesen Liedern von vortheilhafter Seite, melodiös, charakteristisch und dem Versprechen des Titels angemessen, geben sich die Kompositionen zu den gut ausgewählten Texten. In Bezug auf Deklamation zeigt sich das beste Streben Die Ausführung macht keine besonderen Schwierigkeiten wir glauben, die Lieder werden gern gesungen werden und sind der Beachtung wohl werth.

Von demselben Komponisten liegt uns noch vor „Aus alten Mährchen.“ Neue kleine Tongedichte für Klavier Op. 12. Ebendaselbst.

Reizende Titel geben den kleinen Gedichten den Schlüssel zum Verständniss auf den Weg, z. B., Rothkäppchens erster Waldgang, Klein Däumling, Aschenbrödel tanzt mit dem Prinzen, Des Königs Jagd, Wie Dornröschen zur alten Spinnerin kam und sich an der Spindel stach u. s. w. Der Ton des Märchens ist in den meisten dieser kleinen Stücke gut getroffen, besonders hat uns No. 3: „Aschenbrödel tanzt mit dem Prinzen“ und No. 8: „Wie Dornröschen und der ganze Hofstaat einschlāft“ gefallen Der Klaviersatz ist nicht unbequem, die Schwierigkeit in Bezug auf Technik, die der oberen Mittelstufe, in Bezug auf Wiedergabe des Inhalts fordern die Stücke phantasievolles Eingehen auf den Vorwurf der aus der Kinderzeit Allen bekannten Mährchendichtungen.

Desselben Komponisten Trio in F-moll für Klavier, Violine und Violoncello. Op. 13, ebendaselbst, ist ein Werk, in dessen 4 Sätzen, Jugendfrische, Jugendempfindung und jugendliche Lebensanschauung zu Tage tritt. Das erste Thema des ersten Satzes hat eine edle Haltung und hübschen Schwung, das zweite ist melodiös und weich. Die Arbeit ist nicht grüblerisch und nicht mit der unerbittlichen, logischen Konsequenz gemacht, die eine Folge reifer Lebenserfahrung ist; auch in ihr sucht der Komponist dem Ganzen mehr die Lichtseiten abzugewinnen, als in den trüben Schatten erfahrener Bitternisse umherzuwandern. Das Scherzo und das Finale sind frische und wohl effektvolle Nummern. Das ganze Werk scheint an verschiedenen Stellen an Stunden erinnern zu sollen, die mit dem einen und dem andern Freunde froh verlebt sind, wenigstens deuten mehrfach in den Text des Trio hineingedruckte Namen (z. B. Richard') darauf hin. Dem Freunde, dem dies Werk gewidmet ist, wird dieses Stammbuch gewiss eine angenehme Gabe sein. Der mit den Thatsachen unbekannte Spieler kann sich der Art, wie der Komponist sich und seinen Freunden Momente vergangener Tage in's Gedächtniss ruft, bei der Ausführung freuen.

Süsses Verzichten, so heisst das Op. 16 desselben Komponisten (erschienen in gleichen Verlage), ein Liedercyklus von Wilh. Czermak für mittlere Frauenstimme und Klavierbegleitung. In der Auffassung der künstlerischen Aufgabe ist diese die beste

der hier besprochenen Kiesel'schen Kompositionen. Warmer Gefühlsausdruck, gewählte Mittel, charakteristische Form in der Begleitung, gute Deklamation sind die Kennzeichen. Wir wünschen dem Komponisten einen weiteren, gleich guten Entwickelungsfortschritt, wie er in den uns vorliegenden Werken sich zeigte, in dem Falle dürfen wir noch vieles Gute von ihm erwarten. A. Naubert.

Wilh. Drabitius. Technische Studien im musikalischen Gewande; Fingerübungen in Form von Klavierstücken à 4 ms., für Anfänger und Geübtere, op. 25. 2 Hefte. Berlin, Karl Paez.

Die Fingerdressur kann der sogenannten Fünffingerübungen absolut nicht entbehren. Dieselben, soviel als möglich, des Mechanischen zu entkleiden, sie musikalischer, für Spieler und Hörer angenehmer zu machen — das ist der Grundgedanke des vorliegenden Werkes. Realisirt wird derselbe dadurch, dass jede Fingerübung neben ihrem technischen Zweck zugleich einen musikalischen vertritt, d. h. als integrirender Theil eines Musikstückes erscheint, sei es als blosse Melodie-Begleitung, sei es als selbstständige Stimme.

Betrachten wir die erste Nummer, sie gehört zu den Stücken letzter Gattung. Das darin verarbeitete technische Material erscheint in einfacher, schablonenartiger Gestaltung. In den folgenden Nummern verfährt der Verfasser freier, kunstgemässer. Die Grundmotive werden nicht immer stereotyp wiederholt, sondern auch zerlegt, überschreiten aber niemals die enggesteckten Grenzen. So entstehen Etüden im Quintenumfang. Als blosse zweihändige Stücke würden sie dem Schüler wohl kein Interesse abzugewinnen vermögen, aber die Perspektive des Zusammenspielens wirkt, sie ist Ziel und Lohn zugleich.

Heft II behandelt die gespreizte Handlage im Sexten- und Septimen-Umfang.

So wichtig, ja unentbehrlich, besonders zur Kräftigung des schwachen 4. Fingers, jene Uebungen auch sind — sie setzen stets gewisse manuelle Bedingungen voraus, die sich nicht immer vorfinden. Länge und Spannweite der Finger, wie überhaupt die ganze Handbildung, kommen hier in Betracht. Demnach dürfte diesem 2. Theile eine gleiche Prosperität, wie dem ersten, wohl nicht verbürgt werden, obschon er, in musikalischer Hinsicht, der interessantere ist.*)

Das Endresultat meiner kritischen Untersuchung möchte ich, nach Art eines ärztlichen Gutachtens formuliren, wie folgt:

„Das technische Können des Klavierschülers so weit zu fördern, dass es zum Studium leichter, aber gediegener zweihändiger Etüden ausreicht, dazu wird der Gebrauch von Drabitius op. 25 sich als ein erfolgreiches Mittel erweisen."

*) Ich kann dem Herrn Berichterstatter in Bezug auf sein Urtheil über Heft II nicht beistimmen. Die Bedingungen, welche es beim Schüler voraussetzt, sind fast immer vorhanden und halte ich dasselbe für ebenso wichtig und gleich nutzenbringend wie das erste.
K. B.

Wilh. Drabitius. Das erste Semester des Klavierschülers. Ein Elementar-Kursus nach musikpädagogischem System, op. 26. Berlin, Karl Paez.

Die methodische Anordnung, die Wahl und Vertheilung des Lehrstoffes beim Klavierunterricht kann verschieden sein. Welche Grundsätze dabei auch massgebend sein mögen, immer und immer sollte die These gelten: „Ohne Ausbildung der ausübenden Glieder — Finger, Hand und Arm — kein stetiger und sicherer Fortschritt."

Für den Anfänger kommen zunächst nur Finger und Hand in Betracht. Die Entwickelung beider Anschlagsarten in systematischer Weise und mit musikalischen Mitteln ist Hauptzweck und Ziel des vorliegenden Werkes.

Insbesondere findet der (Finger-) Knöchelgelenkanschlag die ausgiebigste Berücksichtigung. Die dabei angewandte Methode besteht darin, durch Vermeidung jedes wiederholten Tastenanschlags, die Hand in beständiger Verbindung mit der Klaviatur zu erhalten, wodurch die Finger — zum Gebrauch der eigenen Gelenke gezwungen — sich an diese Fundamental-Spielart gewöhnen.

Da für den Anfänger die stillstehende Hand im Quintenumfang ganz unerlässlich ist, so waren dem Komponisten recht peinliche Bedingungen gleichzeitig gestellt. Dessenungeachtet werden diese kleinen Charakterstücke à 4 ms., No. 1—15, (als Heft I und II separat gedruckt) dem Hörer die Fesseln wohl nicht ahnen lassen, in die sie nothwendiger Weise gezwängt werden mussten. Gewiss der beste Beweis, wie meisterhaft die Aufgabe gelöst wurde.

Alle diese Stücke sind für den Schüler zusammengesetzt, damit er seine ganze Aufmerksamkeit auf einen Punkt — Handhaltung und Fingeranschlag — so lange richte, bis das hier Erreichte, durch Schwierigkeiten anderer Art, nicht mehr in Frage gestellt werden kann.

In den folgenden 10 Nummern à 2 ms. (im Violinschlüssel) wird jeder Hand eine eigene, selbstständige Thätigkeit zugewiesen. Der Tonumfang erweitert sich nach und nach, ohne jedoch Ueber- oder Untersetzen nothwendig zu machen. Auch diese Stücke vermeiden Tonwiederholungen.

In gleich systematischer Weise wird der Handgelenkanschlag erledigt. Zehn Nummern sind ausschliesslich diesem Zweck gewidmet. Den Beschluss machen Stücke, in welchen beide Anschlagsarten in freiem, wechselndem Gebrauch zur Uebung gestellt werden.

Nach Absolvirung dieses Elementar-Kursus bietet die Musik-Literatur Unterrichtsmaterial in Hülle und Fülle. Aber grade dieses Uebermass erschwert die Wahl, macht mithin ein Sichten durchaus nothwendig. Das beigegebene Verzeichniss — eine Reihe von Stücken fast gleicher Schwierigkeit — dürfte Manchem nicht unwillkommen sein, besonders, da jedes Genre darin vertreten ist. B.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Clementi: Sonate D-dur, No. 23 (Cotta'sche Ausgabe). Etwas schwerer als Clementi op. 36, No. 4.

Karl Eschmann: Jahreszeiten, 4 kleinere Sonaten ohne Oktaven und sonstige weitere Spannungen. op. 77. Ernst Eulenburg.

— Beethoven: F-moll-Sonate op. 2.

Zu 4 Händen.

Th. Kullak: Materialien Heft V. Die rechte Hand im Umfang von 5 Tönen. (Melodisch, rhythmisch und harmonisch gleich interessant.)

Winke und Rathschläge.

Ueber das Erlernen der im Bassschlüssel geschriebenen Noten von A. Naubert.

Ein Kennzeichen unseres Zeitalters ist der Drang nach einem möglichst schnellen Erreichen eines bestimmten Zieles, ein Drang, der sich auf allen Gebieten bemerkbar macht, der sich in Zeitungsannoncen, die daraufhin spekuliren, ebenso gut zu erkennen giebt wie in Lehrbüchern, die in gedrängtester Form das Nöthige zu geben versprechen.

Es lässt sich nicht verkennen, dass dieser Drang seine Berechtigung und sogar in nationalökonomischer Hinsicht, nach dem Grundsatz: „Zeit ist Geld", seinen Werth hat. Ein Andres aber ist es, ob die Befriedigung derselben auch ihren Nutzen erweist und im Stande ist, die langsamere, organische Ausbildung genügend zu ersetzen. Ich will hier nicht mit besonderen Einblicken in die Industrie und das Gewerbe das Für oder Gegen zu beweisen suchen, sondern mich dem Felde der musikalischen Kunst im besonderen zuwenden. — Bei den Fortschritten, die auf allen geistigen Gebieten gemacht worden sind, ist es erklärlich, dass auch die Art zu unterrichten und der Gang des Unterrichts vervollkommnet werden mussten, die Vervollkommnung dieser beiden Gegenstände muss sich entweder in den Resultaten oder in der Zeit des Lehrganges oder in beiden zugleich zeigen. Blicken wir in die verschiedenen „Schulen", die speziell für das Erlernen des Klavierspiels geschrieben und die z. B. in diesem Jahrhundert nach und nach ans Licht getreten sind, so lässt sich nicht verkennen, dass die Methode eine bequemere und leichter fassliche geworden ist, so dass heute im Durchschnitt jedenfalls mit jüngeren Jahren ein höherer technischer und geistiger Standpunkt erreicht werden muss als früher.

Eine gewisse Hast lässt sich in den meisten dieser Unterrichtswerke nicht verkennen (ich nehme davon natürlich anerkannte Kunstschulwerke rühmlich aus) und diese Hast theilt sich wohl in vielen Fällen dem unterrichtenden Lehrer mit, denn für genügend pädagogische Vorbildung ist in den meisten unserer Kunstinstitute ja bekanntermassen äusserst wenig gethan, der in die Welt tretende Kunstjünger muss sich selbst, oft auf dornenvoller Bahn, sein Lehrgeschick erwerben.

Bei diesem also entstehenden Wettrennen nach dem Ziele wird es darauf ankommen, alle Hindernisse genau und sicher zu nehmen und wende ich die Aufmerksamkeit hiermit einem anscheinend unbedeutenden Gegenstande zu, der, leicht übergangen, seine Folgen Jahre lang zum Schmerze des Schülers wie Lehrers in jeder Stunde wieder erkennen lässt. Es ist dies „das Erlernen der im Bassschlüssel geschriebenen Noten." — Es giebt in jeder Wissenschaft und Kunst gewisse Dinge, die mechanisch gewusst und gemacht werden können und müssen, seien es die Genus-Regeln, die unregelmässigen Verben oder dergleichen. Ein solches ist in der Musik ausser verschiedenem andern das Notenlesen. Dabei kann kein Nachdenken und Rechnen stattfinden, so wenig als beim Lesen ein Grübeln über die Form des einzelnen Buchstabens. Bei den Noten im Violinschlüssel, die als erste musikalische Zeichen gelernt werden, wird diese Sicherheit ja auch erreicht, ebenso wie beim Erlernen der deutschen Druckbuchstaben. Treten aber die Noten im Bassschlüssel dazu, so sucht mancher Lehrer nach einem Hülfsmittel, um dem Gedächtniss des jungen Schülers zu Hülfe zu kommen und baut ihm eine sogenannte „Eselsbrücke." Statt etwas mehr Zeit auf das Erlernen der Bassnoten zu wenden, statt dieselben in gleicher Weise wie die Violinnoten nach Linien und Zwischenräumen einüben und lernen zu lassen, wird dem Schüler folgende Regel gegeben: „Die Note im Bassschlüssel führt denselben Namen wie die um zwei Stellen höher stehende im Violinschlüssel geschriebene Note, z. B. die Note der ersten Linie im Bassschlüssel heisst so, wie die Note der zweiten Linie im Violinschlüssel, also g. Was ist dadurch erreicht? Nicht das, dass der Schüler die Noten im Bassschlüssel lernt, sondern dass er sie ausrechnet. Das mechanische Lesen ist also nicht erreicht, an Stelle desselben tritt eine Zeit kostende und mitunter, wie selbstverständlich ist, irrende Geistesthätigkeit. Es wäre ebenso, wenn der Lehrer die Form der lateinischen Buchstaben zur leichteren Erlernung von der Form der deutschen ableiten wollte, statt die beiden Schriften als etwas Gesondertes auseinander zu halten. Die Folge davon würde ein fortdauerndes Verwechseln sein wie das beim Klavierspielen sich auch deutlich zeigt. — Ich habe diese Methode nicht gekannt, nur zufällig bin ich bei Schülern, die ich überkam und die sich durch schlechtes Lesen der Noten im Bassschlüssel auszeichneten, darauf gekommen zu fragen, wie sie diese Noten erlernt hätten und da wurde mir die bezeichnete Art genannt. Bei meiner Aufmerksamkeit auf diese wunde Stelle der Klavierpädagogik bin ich nach und nach durch viele Schüler, die an demselben Fehler litten, und die mir alle obigen

Lehrgang als den ihren bezeichneten, darauf gekommen, dass diese Methode eine sehr verbreitete ist. Noch glaubte ich aber dieselbe immer nur als eine traditionelle ansehen zu müssen, bis mich kürzlich eine neuerdings erschienene „Klavierschule“, die sehr angepriesen und gerühmt wird, überzeugte, dass dieselbe gewissermassen eine wissenschaftlich sanktionirte ist. Ich habe in keiner Besprechung dieses Werkes auf diesen Mangel aufmerksam machen sehen. Man kann ja nicht mathematisch beweisen, dass es falsch sei, diesen Weg zu gehen, es lässt sich hier nur die Berechnung aufstellen, dass es zeitraubend sein muss und zu Irrthümern führen kann, wenn das Kind sich die Bassnote erst von der Violinnote aus berechnen muss und dann lässt sich nur Erfahrung gegen Erfahrung setzen. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass diese Methode Jahre lang Unsicherheit im Lesen nach sich zieht und mache alle Leser dieses Blattes, die sich mit Klavierunterricht beschäftigen, darauf aufmerksam, ihre Schüler ebenso zu beobachten. — Ich sehe bei dem Tadel dieser Methode davon ab, dass der Schüler ausserdem noch eine durchaus unklare Vorstellung von dem Verhältniss der Oktaven zu einander bekommen muss, die er, um z. B. das vorhin schon angezogene G der ersten Basslinie sich erst im Geiste um 2 Oktaven nach der Tiefe zu transponiren muss, um dasselbe in die Reihen der grossen Oktave einzustellen, vielleicht halten aber viele Klavierlehrer es überhaupt nicht so nöthig, dem Schüler eine klare Vorstellung von der Lage dieser Tonreihen auf dem Klaviere und dem Papiere zu geben, denn auch Verwechselung der Lage gehört zu den häufig vorkommenden Kinderkrankheiten der Klavierschüler. — Wenn ich nun gesagt habe, wie die Bassnoten nicht zu lernen sind, so wird es nöthig sein, auch den nach meinem Dafürhalten richtigen Weg anzugeben, auf dem ein sicheres Erlernen möglich ist und das ist der: Es muss dem Schüler ein richtiger Begriff von der Bedeutung, der Stellung und dem Namen des Schlüssels gegeben werden, dann ist ja, nach Auswendigwissen des musikalischen Alphabets, das Lesen schon ermöglicht, dann aber muss das Einüben der Bassnoten in derselben Weise wie das der Noten im Violinschlüssel erfolgen, ohne Ableitung von diesen, nach Linien und Zwischenräumen und zwar immer nur soweit, als die Schule, oder die Stücke, die geübt werden, es gerade fordern. Der um ein geringes grössere Zeitaufwand wird sofort an in jeder Uebungs- und Unterrichtsstunde tausendfach eingespart. Unsicherheit und Unklarheit muss durchaus vermieden werden. Die von mir vorhin als nöthig angegebene Kenntniss der Bedeutung der Schlüssel wird z. B. auch noch einen andern Missbrauch entfernen, der auch in obiger „Schule“ sich eingenistet hat, den nämlich, von Diskantnoten zu reden, wo es sich um Noten im G- oder Violinschlüssel handelt und nicht um solche, die im C- oder Diskantschlüssel stehen.

Wenn Dir Dein Lehrer Seb. Bach's Werke zum Studiren giebt, so freue Dich, dass er Dich würdig und fähig hält, die nähere Bekanntschaft des grössten Tonmeisters der Welt zu machen. Solltest Du auch anfangs keinen Geschmack daran finden, so lass Dich nicht beirren, bedenke, dass Du ja eben Deinen Geschmack erst bilden sollst.

Wenn Du Stimme hast, so singe in einem Chor am liebsten eine Mittelstimme, das macht musikalisch, hast Du aber gutes Stimmmaterial, so säume nicht, die Stimme auszubilden, „betrachte sie als das schönste Geschenk, das Dir der Himmel verliehen“ (Rob. Schumann).

Hast Du Gelegenheit, Dich auf der Orgel oder auf dem Harmonium zu üben, benutze sie, jedes unsaubere und unkorrekte Spiel rächt sich hier auf der Stelle, die mächtige harmonische Wirkung wird Dich für das Schöne und Edle der Kunst begeistern.

Beschäftige Dich auch mit der Geschichte der Musik, sie ist für den Musiker eben so wichtig, wie die Weltgeschichte für den gebildeten Menschen.

Herm. Mohr.

Meinungs-Austausch.

Potsdam, den 8. Oktober.

Aus Anlass meines Artikels über die Methodik des Klavierunterrichts an der Potsdamer Musikschule habe ich eine Anzahl von Zuschriften erhalten. U. A. schickte mir Herr W. Drabitius in Berlin zwei Hefte Etuden und leichte Klavierstücke, „Das erste Semester des Klavierschülers“ betitelt, und schreibt dabei „Sie stellen kurz und bündig die Forderung, Für den Anfang weder Tonwiederholungen noch Pausen. Auf diesen Lehrsatz habe ich, wie Sie aus beifolgenden Noten ersehen, eine eigene Methode gegründet. Bisher glaubte ich, dass dies Prinzip so unanfechtbar sei, wie das Abc, aber die damit gemachten Erfahrungen haben mich eines Anderen belehrt.“

Mit Vergnügen berichtige ich demnach die in meinem Artikel enthaltene Bemerkung, dass keine der bisher edirten Klavierschulen obiger Forderung grundsätzlich nachkäme.

Die wirklich hübschen Klavierstücke von D. sind durchweg mit Bogen versehen, welche kleine Abschnitte markiren, „um die rhythmisch-melodische Struktur dem Auge übersichtlicher zu machen.“ Nun theilen diese Bogen aber auch zugleich genau solche Einzelübungen ab, wie sie die von mir entwickelte Methode des Lebens verlangt, und ich glaube daher, dass der Herr Verfasser seine Bogen auch schon zu diesem Zwecke benutzt hat.

Das in Rede stehende Werk ist als wirklicher Fortschritt in der Klavierunterrichts-Literatur zu bezeichnen.

Gustav Stoewe.

Antworten.

Fräulein **Emma Hartleb** in **Schwerin a. W.** Sie fragen „ob das Musiciren auf einem Flügel die Nerven weniger angreift als auf einem Pianino." Ich bitte die geehrten Leser dieses Blattes höflichst, mir ihre Erfahrungen hierüber mitzutheilen. Ich kann darüber nicht entscheiden, da ich eine Vorliebe für den Ton des Flügels habe, gern auf einem solchen spiele und daran unterrichte.

Herrn **Hassel** in **Wetzlar** Sieber. Die Kunst des Gesanges, vollständig theoretisch praktische Gesangschule, Op. 110. Theoretische Prinzipien, Op. 111. Praktische Studien. Offenbach, Andre.

Sehr empfehlenswerth ist ein soeben bei Cotta erschienenes Werk: Elementar- und Chorgesangschule unter Mitwirkung von Prof. Dr. Sigismund Lebert, verfasst von Dr. Immanuel Faisst und Dr. Ludwig Stark. Der erste Band umfasst auf 232 Seiten das theoretische Gebiet, die Lehre von der Stimmbildung, Aussprache etc. und dürfte Ihren Zwecken vollkommen entsprechen.

Herrn **Haenel** in **Stassfurt.** Für Aufführung bei der Kreuzerfeier werden Ihren Zwecken dienen: Polonaise brill. op. 65. Wien, Spina. — Variationen, Leipzig, Hofmeister. — Konzert, op. 42. Berlin, Simrock. — Solo. Stuttgart, Cotta. Frühlingslieder und Romanzen von Uhland, Breitkopf u. Härtel.

Herrn **M** in **Braila.** Nach Beendigung der 250 Uebungsstücke von A. Hennes finden Sie reichliches Unterrichtsmaterial in dem Anhange zu meiner Technischen Grundlage des Klavierspiels op. 27, sowie in L. Köhler's und Karl Eschmann's Führern durch die Klavier-Literatur.

Fräulein **Susanne Bachstein** in **Eilenburg.** Brillante Salonstücke in der von Ihnen namhaft gemachten Schwierigkeit sind:

Rohde, La coquette, Polka di Bravura, op. 90. La Gracieuse, Valse fantastique, op. 51, Pluie d'or op. 68. Brauchbare Rondos über Opernmelodie. Charles Martins 4 Rondos op. 19, Frankfort, Massute.

Herr **B. Becker** in **Siedlce** bei Warschau wünscht Konzertprogramme kennen zu lernen, „durch welche sich ein leitender Gedanke bis zu Ende zieht, und die nicht nur äussere Effekte und Kontraste, sondern auch inneren, wenn auch etwas losen Zusammenhang enthalten." Ueber ein Konzert mit einem solchen Programme, welches Herr Paul Seiffert mit seinem Gesangverein veranstaltet, habe ich in diesen Blättern Seite 287, Jahrg. 79, berichtet.

Eine Ausgabe des Gradus ad Parnassum mit Fingersatz von Czerny ist vorhanden, ich konnte aber nicht in Erfahrung bringen, wo sie erschienen ist. Die Ausgabe des Gradus von Sarah Magnus finden Sie in der Edition Peters.

Durch Beantwortung der vielen an mich gerichteten Fragen nach Musikstücken, deren Preisen und Verlegern habe ich mir eine so umfassende Kenntniss auf allen Gebieten der musikalischen Literatur erworben, dass ich einen ganz brauchbaren Musikhandlungs-Gehülfen abgeben würde. Ich danke den geehrten Fragern und Fragerinnen für die neue Befähigung, zu welcher sie mir verholfen, dankbarlichst werde ich auch ferner bemüht sein, den Schatz meiner Erfahrungen in ihrem Dienste nutzbar zu verwenden.
E. B.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor Emil Breslaur.

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 21. **Berlin, 1. November 1880.** **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Eine Episode aus den Jugendjahren von Hector Berlioz,

miterlebt und erzählt von **Louis Schlösser.**

Unfreundlich wie er begonnen, neigte sich der Sommer seinem Ende entgegen. Selten nur hatte sich das Auge am reinen Aetherblau erfreuen, die Brust erfrischenden Lufthauch einathmen können; herbstlicher Schauer wehte die Blätter von den Bäumen, dichte Nebel senkten ihre Trauerflöre nieder, während rollender Donner den nahenden Sturm verkündete, der sich alsbald unter prasselndem Regen über Paris entlud. Mitten in diesem Unwetter konnte man, so oft der Blitz die Wolken theilte, zwei Gestalten erblicken, die mit beflügelten Schritten aus der Strasse St. Anne nach dem Place des Italiens eilten, um einen Wagen zu finden, der sie nach dem sehr entlegenen Friedhof Père Lachaise bringen sollte. Ihr Suchen wäre vergeblich gewesen, wenn sie sich nicht nach der Strasse Richelieu gewendet hätten, wo sie die Laternen eines Kabriolets plötzlich bemerkten, den Rossebändiger anriefen, ihn aber erst nach langen Unterhandlungen durch das Versprechen einer doppelten und dreifachen Taxe zur Fahrt bestimmen konnten. Durch Peitsche und Zügel angetrieben, rasten die Pferde über die Boulevards, während den Fahrenden dennoch jede Sekunde eine Ewigkeit schien, weil bei dem exzentrischen Temperament der Persönlichkeit, der sie nacheilten, ein Ereigniss traurigster Art zu befürchten stand, wenn sie nicht rechtzeitig genug eintrafen. Endlich war auch die Vorstadt St. Antoine zurückgelegt, das Ziel alsbald erreicht, der Wagen stand am Eingang des Père Lachaise. Unterdessen hatte der Sturm nachgelassen, nur einzelne Tropfen fielen noch nieder, die Mondesscheibe brach durch das Gewölk, die unzähligen Mausoleen mit hellem Glanze beleuchtend.

Mit der Oertlichkeit von früher zwar vertraut, wurde zur Sicherheit noch ein Begleiter aus den Aufsehern mitgenommen und aufwärts ging es durch die langgestreckten Alleen über die mit Moos und Epheu umzogenen Grabeshügel, die nächtliche Stille mit wiederholtem Rufen „Berlioz! Berlioz! gieb Antwort“, unterbrechend. Kein Laut liess sich vernehmen, nur der Wind rauschte durch die Wipfel der Bäume. —

Wer von den Lesern jemals den ungeheuren Todtenhof von Paris besuchte, wird sich sicher des links vom Eingang liegenden sehr verwitterten Grabmals von Abailard und Heloïse erinnern, das man in der Regel allen Fremden zeigt.

Ein Wetterleuchten, von verhallendem Donner begleitet, zuckte oben am Himmel auf, und — wir erblickten den Armen, am Sarkophage gelehnt. Unser Rufen hatte er wohl nicht vernommen, denn wie abwesend redete er vor sich hin: „Warum noch länger dieses qualvolle Leben ertragen! Warum diese Bürde nicht von mir werfen! Umsonst habe ich Tage und Nächte gerungen, den Lethetrank der Vergessenheit in den Kunstidealen gesucht! To be, or not to be. Wäre

es denn ein Verbrechen, früher zu scheiden, als die Natur es bestimmt?' Ein sicherer Druck und Alles ist zu Ende!" Da war keine Zeit mehr zu verlieren, wir stürzten auf ihn zu, den Verzweifelnden von einer That zurückzuhalten, die er in seiner an Wahnsinn grenzenden Verzweiflung beschlossen, die Welt eines der edelsten, genialsten Menschen beraubt haben würde. Ich darf jetzt die Namen der beiden Retter nennen, der Verfasser des Gegenwärtigen und Chretien Urhan*) waren es, seine intimsten Freunde und Studiengenossen, die sich fast täglich bei ihrem Lehrer Lesueur**) zusammen fanden. Lange schon hatten wir den dumpfen Trübsinn, dessen Grund wir wohl kannten, an Berlioz bemerkt, aber vergeblich durch Zureden und Vernunftgründe ihn umzustimmen versucht. Am heutigen Tage, wo ich ihn um die gewohnte Stunde abzuholen pflegte, traf ich ihn nicht zu Hause. Statt dessen händigte mir der Concierge eine Karte ein, die nur die Worte enthielt: „Verhindert, die Kameraden zu erwarten, wollet meine Abwesenheit entschuldigen, Berlioz." „Mit schnellen Schritten", setzte der Concierge hinzu, „war er, ohne irgend einen weiteren Auftrag, aus dem Hause fortgeeilt." Urhan war inzwischen auch gekommen; ihm wie mir schien das Gebahren sonderbar, bedenklich. Von einem plötzlichen Gedanken ergriffen, rief er: „Wir müssen ihm nach, schnell, ohne Säumen, fort nach Père Lachaise, meine Ahnung sagt mir, wir werden ihn dort finden, denn in der letzten Zeit lag der Name dieser Stätte beständig auf seinen Lippen, immer nur sprach er von der Ruhe der dort Entschlafenen, die von allen Leiden erlöst, dort gebettet seien und dergleichen." Ehe wir den geschichtlichen Faden weiter verfolgen, wird es geboten sein, zuvor den Schleier von dem Geheimniss zu heben, das die Veranlassung zu dieser Katastrophe gab***), die wir glücklicherweise noch abwenden konnten.

An einem Sommerabend 1827 war es, als Berlioz und ich auf der Seine nach dem reizenden Neuilly fuhren. Nicht fern von uns stieg eine Gesellschaft von Engländern, Damen und Herren, wohl in derselben Absicht an's Land, ohne aber des Weges nach dem Schlosse sicher zu sein. Eine junge Dame aus ihrer Mitte, von imposantem Wuchs und wahrhaft klassischer Schönheit, trat alsbald auf uns zu und ersuchte im reinsten Französisch um Auskunft. Berlioz, wunderbar überrascht von dieser Erscheinung, bot sogleich unsere Begleitung an, die auch gerne angenommen ward. Nachdem alle Merkwürdigkeiten besichtigt und der Rückweg unter heiteren Gesprächen angetreten wurde, erfahren wir, dass unsere Unbekannten zu der englischen Truppe gehörten, die den folgenden Tag im Theater Favart spielen, die anwesenden Miss Sarah Smithson und Charles Kemble, die beiden berühmten Tragöden, als Ophelia und Hamlet auftreten würden. Mein Freund Hector, ein enthusiastischer Verehrer Shakespeares, entzückt über diese Nachricht, trennte sich mit schwerem Herzen von der schönen, gefährlichen Miss Smithson, als wir Paris erreichten. Jahre hindurch hatte er den Musen allein gehuldigt, in den Harmonien die Befriedigung seines Strebens gefunden und nun hatte ein Augenblick sein ganzes System vernichtet, die Rinde gesprengt, die ihn umschlossen hielt, die Liebe war mit aller Macht in sein Herz gezogen. „Ich muss sie erwerben oder das Dasein hat keinen Werth mehr für mich", war von Stunde an seine Devise.

Der folgende Abend fand uns frühzeitig schon im Theater; ich übergehe indessen alles andere, was die Vorstellung betrifft, indem ich nur anführe, dass sie in jeder Hinsicht vollendet war, Shakespeare keine bessere Interpretation erfahren konnte, und der Enthusiasmus der Zuhörer sich von Scene zu Scene steigerte. Trotz seiner ausserordentlichen Bewegung kam kein Laut über Berlioz Lippen, seine Aufmerksamkeit war allein auf Ophelia gerichtet, er verschlang sie fast mit den Augen, als wolle er ihre Züge sich für die Ewigkeit einprägen. Doch nicht nur auf ihn allein, auf alle Anwesenden übte der Wohlklang ihrer Stimme, das Poesievolle ihres ganzen Wesens eine magische Wirkung. Die wiederholten Triumphe, welche die Smithson fortan in den folgenden Vorstellungen von Othello, Lear, Romeo und Julia u. s. w. feierte, erhöhten seine Leidenschaft in einem Grade, dass ich in der That um so mehr für seine Gesundheit fürchten musste, als ihn der Gedanke unaufhörlich folterte, wie thöricht und hoffnungslos jeder Versuch ausfallen müsste, ihre Hand zu erhalten. Welchen Ersatz hätte er bei seinem geringen Einkommen und einer erst im Aufgehen begriffenen tonkünstlerischen Bedeutung einer solchen Bühnen-Grösse bieten können, die vom Luxus des Reichthums umgeben, inmitten des Glanzes der Gesellschaft zu leben gewohnt war!?

Als ich ihn eines Tages in dieser Stim-

*) Urhan in Köln geboren, ausgezeichneter Künstler, für den Meyerbeer das Viol d'amour-Solo in den Hugenotten schrieb.

**) Lesueur, zugleich mit Cherubini, Professor am Conservatoire, Verfasser der berühmten Opern Ossian, la Caverne etc.

***) Ich bemerke, dass nicht die Absicht einer Biographie hier vorliegt, sondern eine, sein Privatleben betreffende, auf seine Kunst allerdings sehr einflussreiche Episode geschildert wird. Sein übriges Wirken und Schaffen muss aus den Lexika's und seinen Memoiren nachgelesen werden.

mung muthloser als jemals traf, erklärte ich ihm geradezu, dass ein solcher Zustand nicht länger dauern dürfe, wolle er nicht völlig zu Grunde dabei gehen; eine Entscheidung müsse herbeigeführt werden, seinen Namen Hector solle er nicht umsonst tragen. Offen und frei, wie es eines talentbegabten Künstlers würdig sei, möge er sich der Smithson gegenüber erklären; wie auch der Ausspruch falle: Gewissheit würde ihm leichter, als diese Unbestimmtheit zu tragen sein? Lange sah er mich sinnend an, es lag etwas ungemein Rührendes in seinen Blicken, dann richtete er sich mit einem Male auf und rief: „Es sei! ich folge deinem Rathe, morgen soll es sich entscheiden, nach meinem Besuche sehen wir uns wieder."

Mit allen Zeichen der Ungeduld ihn am folgenden Tage erwartend, wurden endlich hastige Schritte auf dem Korridor laut und athemlos mit freudigstrahlendem Gesicht eilte mir Berlioz entgegen. Sie hatte, obgleich noch in der Morgentoilette, seinen Besuch als den eines alten Bekannten angenommen, längst schon seinen Enthusiasmus im Theater mit Vergnügen bemerkt. Dann sagte sie lächelnd: „man wirft auch als Desdemona und Ophelia manchen Seitenblick auf die Zuschauer, Sie werden mir als ein geistreicher, begabter Künstler geschildert, der das Gewohnte meidet und seinen eignen Bahnen folgt. Auch meine Kunstideale stimmen mit den Ihrigen überein. Helfen Sie mir dieselben in meinen Darstellungen zu verwirklichen, werden Sie mir Lehrer in Gesang und Klavierspiel.

Ich glaubte, fuhr Berlioz in seiner Rede fort, mit wachenden Augen zu träumen. Sollte mein Sehnen kein leerer Wahn bleiben!? Der Flügel stand geöffnet, sie begann, indem sie sich selbst begleitete, die Romanze der Desdemona „im Schatten einer Weide" und begehrte, nachdem sie geendet, mein Urtheil zu erfahren. „Sie singen, erwiderte ich, wie der Dichter es nur wünschen konnte; ich höre die von Todesahnungen umdüsterte Desdemona in diesen Trauertönen, die mehr hingehaucht, als gesungen werden sollen; der Ausdruck des tiefen Schmerzes, den Sie der Stimme zu geben wussten, lässt mich gerne diejenigen Schwächen übersehen, die der musikalische Kritiker vielleicht zu bemerken haben würde." „Es bleibt also bei der Unterrichtsstunde" entgegnete sie. „Sie sollen eine gehorsame Schülerin an mir finden." Berlioz, obgleich von seiner Leidenschaft beinahe überwältigt, fühlte doch, dass der Augenblick zur Erklärung jetzt noch nicht gekommen sei; denn ungeachtet der zu traulichen Bewegung, hatte kein Zeichen auf eine gegenseitige Zuneigung ihn schliessen lassen können, eine Voreiligkeit würde sicher die entgegengesetzte Wirkung hervorgebracht haben. —

(Schluss folgt.)

Der erste Klavierunterricht.

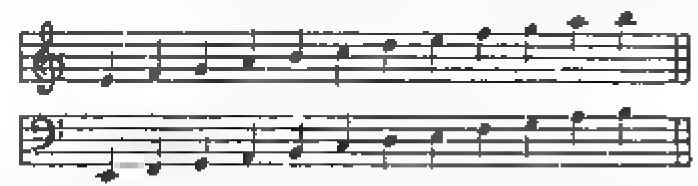
Von Gambke in Gr. Glogau.

Obwohl schon sehr viel Gutes über den ersten Unterricht im Klavierspiel geschrieben worden ist, — ich denke z. B. an die vortrefflichen Abhandlungen des Hrn. L. Köhler und des Hrn. A. Schönheyde im „Klavier-Lehrer" — so ist es doch immerhin lohnend, diesen Gegenstand seiner Wichtigkeit wegen recht oft zu besprechen und zu beleuchten. Ich erlaube mir daher, heute abermals die Methode des ersten Klavierunterrichtes zur Sprache zu bringen und bitte um gefällige Berichtigung, wenn ich mich irren sollte. Dass in Betreff der Methode auch in nicht unwichtigen Punkten unter den Klavierlehrern Meinungsverschiedenheiten obwalten, beweist uns ein Blick in die verschiedenen Klavierschulen. Die meisten Klavierschulen, die in den letzten Jahrzehnten erschienen sind, z. B. Müller, Wohlfahrt, Winter, Hennes, Rohde, Damm, Urbach etc., beginnen mit dem Violinschlüssel allein, und das ward als eine Vereinfachung und darum als ein Fortschritt gegen früher angesehen. Nun ist uns in jüngster Zeit eine Klavierschule zugegangen, die von Anfang an Uebungen im Violin- und Bassschlüssel bringt. Man könnte versucht sein, dies als einen Rückschritt anzusehen; aber dem geehrten Hrn. Verfasser derselben ist ein solcher nicht zuzutrauen, da ihm langjährige Erfahrungen zur Seite stehen. Ich meine die bei Peters in Leipzig erschienene „Praktische Klavierschule von L. Köhler, op. 300." Gewiss werden viele Klavierlehrer bei der nun ziemlich eingebürgerten Theilung bleiben wollen, wonach zuerst nur Violin-Noten, später erst Violin- und Bassnoten gespielt werden; was aber aus der Hand dieses bewährten Klavier-Pädagogen kommt, sollte man doch nicht ohne Prüfung und Versuch bei Seite legen. Herr A. Schönheyde hat im 2. Jahrgange des „Klavier-Lehrer" in No. 2 und ff. sehr entschieden betont, dass man den Schüler gleich in's ganze Tasten- und Notensystem einführen solle. Ich meine auch, was auf einmal gelehrt werden kann, das möge man nicht theilen, sondern im Zusammenhange geben; denn jede Neuheit, die im Unterrichte hinzutritt, erfordert einen kleinen Stillstand, damit sich der Schüler zurechtfinde und einrichte. Ein solcher Still-

stand tritt thatsächlich ein, wenn die Bass-Noten erst später eingeführt werden. Es müssen alsdann wieder ganz einfache Uebungen vorgenommen werden, weil ja der Schüler erst lernen muss, in beiden Schlüsseln zugleich zu lesen und zu spielen. Wird aber Zeit verschwendet, wenn gleich beide Schlüssel gelehrt werden und geht nicht das spätere Erlernen des Bassschlüssels schneller und leichter vor sich? Ich glaube, die Frage verneinen zu können; denn die Zeit, die ich länger warten muss, ehe ich nach Noten spielen lassen kann, wenn ich beide Schlüssel gleich am Anfange lehre, ist nicht verloren; es werden während dieser Zeit die nöthigen Anschlags- und Fingerübungen ohne Noten getrieben. Ueber die Art und Weise, wie man die Noten lehrt, lässt sich wohl streiten; doch ist der Vorschlag des Herrn Schönheyde wegen der sieben primären Linien des Notensystems der Beachtung und Prüfung werth. Ich lehrte die Bassnoten seither in folgender Weise: Nachdem die Schüler die Violinnoten erlernt hatten, zeigte ich ihnen, dass wir mit einem System nicht ausreichen und zur Vermeidung der vielen Hilfslinien noch ein Notensystem benutzen. Dies stellte ich nun so unter das erste, dass das eingestrichene c im Violinschlüssel neben dasselbe im Bassschlüssel zu stehen kam. Von da schritt ich abwärts in den Bassschlüssel und liess die Schüler die Namen für die Bassnoten selbst aufsuchen:



Nachher wurden die gleichnamigen Violin- und Bassnoten unter einander gesetzt und verglichen und darauf das Lesen der Bassnoten (aber abwechselnd mit Violinnoten) geübt.



Während nun in der ersten Hälfte jeder Stunde das Tasten- und Notensystem eingeprägt wird, folgen dann in der zweiten Hälfte jeder derselben Anschlags- und Fingerübungen. Ich lasse die Anfänger den Unterarm so auf den Tisch legen, dass die Hand flach aufliegt. Darauf werden die Finger zurückgezogen, bis sie auf den Fleischspitzen stehen, während die Hand auf den Ballen gestützt bleibt. Jeder Finger wird mehrmals, während die andern ruhig aufstehen bleiben, aus dem Knöchelgelenk gehoben und gesenkt, wozu ich spreche: „Auf, ab, auf, ab!“ Besonders werden der 4. und 5. Finger oft und lange geübt. Hat jede Hand einzeln diese Uebungen ausgeführt, so kommen beide Hände zugleich zu derselben. Sollen dann verschiedene Finger thätig sein, so wird zunächst festgestellt, dass immer die linke Hand zuerst genannt wird (wie später auch die Noten in zwei Systemen immer „links-rechts“ und Doppelgriffe immer von unten nach oben gelesen werden). Dann heisst es: 5 und 1. Finger-auf, ab, auf, ab! etc. Ist hierin einige Festigkeit erlangt, so führe ich die Schüler an das Instrument. Die Tasten kennen sie bereits und sie erfahren das Nöthige über Haltung des Körpers, der Arme etc. Nun folgen dieselben Uebungen in der Lage von c-g, daran schliessen sich die Verbindungen 12, 23, 34, 45, 54 etc. Durch diese täglichen Uebungen werden die Kinder so vertraut mit dieser Lage, dass sie veranlasst werden können, die Augen über das Instrument zu richten und anzuschlagen: c, g, d, f, e etc., ebenso die Verbindungen: 12, 13, 14, 15; 21, 23, 24, 25; 32, 31, 34, 35; 45, 43, 42, 41, 54, 53, 52, 51 zu spielen, ohne hinzusehen und dabei die Namen der Töne laut zu sprechen. Nachdem dies mit beiden Händen einzeln und zugleich geübt worden ist, werden für beide Hände verschiedene Töne gefordert: „Augen in die Höhe! c und e, e und g, f und d, (immer links-rechts!) etc. Die Schüler sagen auch selbst: c e, d f, e g, d f, c e u. s. f. Haben sich die Anfänger in dieser Lage eingespielt, so übe ich in derselben Weise die Lage g-d, später d-a, a-e u. s. f. Dadurch werden sie glücklich über die Schwierigkeit hinweggeführt, die ihnen sonst später das Spielen in einer neuen Lage nach Noten verursacht, und es wird dem lästigen Ab- und Aufblicken von den Noten nach der Klaviatur und zurück, vorgebeugt. Ich habe noch nicht bemerkt, dass es den Kindern langweilig geworden wäre, die Fingerübungen in der beschriebenen Weise ohne Noten zu machen; sie erlangen während dieser Zeit die erforderliche Fertigkeit im Lesen der Noten in beiden Schlüsseln, so dass nunmehr an das Spielen nach Noten gegangen werden kann. Für diese Schüler brauche ich

nen keine Klavierschule, die in der breitesten Weise Uebungen etwa für 2 oder 3 Finger enthält, sondern es werden gleich Sätzchen im Umfange einer Lage (c-g oder g-d) unisono und auch 2stimmig gespielt werden können. Die Kinder spielen erst jede Hand einzeln, dann mit beiden Händen Dabei verfolge ich noch folgenden Stufengang: Zuerst werden die Noten gelesen, dann gleichzeitig gelesen und gespielt, dann nur gespielt, darauf gespielt und laut dazu gezählt, zuletzt gespielt und still nach dem Metronom gezählt. Von jetzt an wird nur noch zu Anfang jeder Stunde 5—10 Minuten das Notenlesen geübt, dann werden die nöthigen Fingerübungen ohne Noten gemacht und die übrigen 40 Minuten werden die Notensätzchen der Klavierschule geübt. —

Nach den hier beschriebenen Vorübungen und der erfolgten Einführung der Schüler in das ganze Notensystem passen mir die Uebungen in der „Köhler'schen praktischen Klavierschule" ausserordentlich und enthält diese Schule auch das nöthige Maass derselben vollkommen. Die Fingerübungen, welche täglich ohne Noten zu machen sind, gehören nach meiner Ansicht gar nicht in die Klavierschule, sie machen dieselbe nur dickleibig und theuer. Ich begrüsse daher das Erscheinen dieser Klavierschule mit besonderer Freude und werde sie auch bei dem Unterrichte in meinem Klavier-Institut sofort anwenden.

Musik-Aufführungen.

Die Feier des fünfundzwanzigjährigen Stiftungsfestes der Bachgesellschaft zu Hamburg am 30. September, 1. u. 2. Oktober 1880.

(Schluss.)

Der zweite Konzertabend wurde wiederum mit einem Bach'schen Werke eingeleitet und zwar mit dem erhabenen und prächtigen „Magnificat" nach der Bearbeitung von Robert Franz, worin die Soli wie am Abend zuvor besetzt waren. Die bedeutenden Schwierigkeiten, welche das Werk bietet, wurden von allen betheiligten Faktoren glücklich und erfolgreich überwunden. Die beiden darauffolgenden Nummern, die Ouverture zur Iphigenie in Aulis von Gluck und das Duett aus Weber's Euryanthe für Sopran und Tenor (Frau Otto-Alvsleben und Herr Candidus), — letzteres merkwürdigerweise mit Klavierbegleitung — waren, so trefflich sie ausgeführt wurden, ebenso wie die Liebeslieder von Brahms ein Zuviel für das Programm und wurden wohl nur darauf gesetzt, um die Namen der Komponisten nicht zu übergehen. Da aber Mozart und Haydn an den 3 Abenden nicht vertreten waren, so durfte man auch mit dem Auslassen jener 3 Tonsetzer nicht zu ängstlich sein. Den Schwerpunkt des Abends bildete der Vortrag von Schumann's A-moll-Konzert durch die geniale Pianistin Frau Essipoff, sie bot damit eine grossartige Leistung, wie sie vollendeter kaum gedacht werden kann. Das Orchester, selbst begeistert, folgte der Pianistin auf den schwierigsten Pfaden mit leichtem, schmiegsamen Schritt, freilich verstand es der Dirigent, Herr Mehrkens, sich ganz in die Intentionen der Künstlerin zu vertiefen, so dass auch die feinsten Nüancen der Vortragenden vom Orchester wirksam unterstützt wurden. Der jubelnde Beifall der Hörer, der Tusch des Orchesters waren der gebührende Lohn für die ausserordentliche Gesammtleistung. Als Solonummern trug Frau Essipoff das C-moll Nocturne und Etüde op. 10 VII von Chopin und die Variationen von Rameau, später als Zugabe noch Mazurka D-dur von Chopin, fein und elegant aber hier und da doch etwas über das Maass der Objektivität hinaus, namentlich durch willkürliche brillante Zusätze zu virtuosenhaft vor. Der Kaisermarsch von Wagner machte den Schluss. Unstreitig würde derselbe noch weit grösseren Beifall gefunden haben, wenn die rhythmische Seite schärfer zum Ausdruck gelangt wäre und die Siegstimmen zu höherer Geltung hätten gebracht werden können.

Am 3. Abend gruppirten sich die Nummern des Konzertes um die Vorträge des grossen spanischen Geigers Pablo di Sarasate, der eine Novität von Bruch „Schottische Fantasie", ein Werk von mässiger Erfindung und wenig innerem Zusammenhange, überaus brillant, mit bekanntem schönen Ton, ferner zwei eigene Salonkompositionen von ziemlich trivialem Charakter mit unfehlbarer Virtuosität vortrug. Gleich der Frau Essipoff jubelte auch ihm das wohl 4000 Köpfe betragende Auditorium zu, während das Orchester Tusch blies. Seinen Dank drückte Sarasate durch das Spiel des Es-dur Nocturnes von Chopin nach eigener neuerer — leider nicht im Geiste Chopin's gehaltener Bearbeitung aus. Der grosse Künstler würde viel grösser sein, wenn er sich zu der Erkenntniss herbeilassen wollte, dass die Kunst nicht der Virtuosität dienen dürfe, vielmehr das Umgekehrte der Fall sein müsse. Nummern aus Liszt's „Christus", die Ouvertüre zu den Hebriden von Mendelssohn, Lieder von Schubert, Jensen und Brahms, von Frl. Assmann seelenvoll und unter grossem Beifall vorgetragen, Duette für Sopran und Bass von Hiller, Reinecke und v. Holstein, bildeten nebst der grossen Schlussnummer, der 7. Sinfonie von Beethoven, den übrigen Theil des Konzertprogrammes. Herr Adolph Mehrkens, welcher die kolossale Arbeit des Einstudirens und der Leitung aller Ensemblenummern für Chor oder Solo mit Orchester, ebenso der Instrumentalwerke zu bewältigen hatte und diese Herkulesarbeit mit so ausserordentlicher Energie und Ausdauer, gleichzeitig aber auch mit so bedeutendem künstlerischen Erfolge vollbracht, hat sich um die Tonkunst Hamburg's grosse Verdienste erworben. Möge ihm seine Vaterstadt den gebührenden Lohn nicht vorenthalten! Die Bachgesellschaft besitzt an ihm einen Edelstein.

Der Vollständigkeit wegen erwähnen wir noch des Festaktus am 2. Oktober Vormittags und des Festessens am selben Abende nach dem Konzerte. In jenem wurde die Geschichte des Bachvereins durch eine treffliche Rede des Vorsitzenden Herrn Landsberg eingeleitet, der gedruckte historische Bericht verlesen und die Begrüssungen und Glückwünsche aus verschiedenen Orten und Vereinen — seitens des Berliner Tonkünstlervereins durch Professor Dr. Alsleben — dargebracht. Beim Festessen, dem Schlusse der ganzen Feier, wurden zahlreiche Toaste auf den Dirigenten Herrn Mehrkens, auf den Bachverein, auf die Ehrengäste u. s. w. ausgebracht. Aus der Zahl der Berliner Ehrengäste brachten Herr Krause einen längeren, sinnigen Toast auf Robert Franz, den Bearbeiter der Bach'schen Werke, Prof. Alsleben einen Toast auf Hamburg, als die Repräsentantin der Tonkunst im Norden Deutschlands aus. Hätte der Himmel nicht während des grössesten Theiles der Festtage Thränen geweint, so wären die Ehrengäste und Alle, die zu der Feier herbeigeeilt waren, gewiss recht befriedigt aus der schönen Hafenstadt geschieden, so aber mussten sie auf manchen Naturgenuss Verzicht leisten und sich mit den materiellen Gaben begnügen, die ja Hamburgs Füllhorn in reichem Maasse bietet. Für's nächste Mal bitten wir um Sonnenschein! J. Alsleben.

Berlin, 27. Oktober 1880.

Sonnabend, den 16. Oktober, gab die unter Herrn Gustav Janke's Leitung stehende Berliner Sinfonie-Kapelle ein höchst interessantes Konzert in der Sing-Akademie. Es ist Herrn Janke als Verdienst anzurechnen, dass er unserm Konzert-Publikum eine der so sehr selten an's Tageslicht tretenden Hektor Berlioz'schen Sinfonien vorführte. Die Wahl war auf die Symphonie fantastique*) gefallen, auf ein Werk dieses genialen französischen Meisters, das in Berlin überhaupt wohl noch gar nicht zur Aufführung gelangt ist. Die Symphonie fantastique ist eine Tondichtung, in der die Schattenseiten der Programm-Musik — als deren schöpferischer Vater ja eben dieser Komponist anzusehen ist — weit greller hervortreten als in anderen Werken desselben, wie etwa in seiner Harold-Symphonie, oder in seiner dramatischen Symphonie Romeo und Julia. Ref. glaubt der Nothwendigkeit, bei dieser Gelegenheit etwas Besonderes über Programm-Musik zu sagen, um so mehr überhoben zu sein, als er ja erst vor kurzer Zeit in diesen Blättern seinen Standpunkt in dieser Angelegenheit kund gegeben hat. Bei aller Sympathie, die Ref. dem Kunstschaffen des leidenschaftlich begeisterten Franzosen entgegenbringt, muss hierbei gerade hervorgehoben werden, dass die Symphonie fantastique im grossen und ganzen mehr das Resultat der bizarrsten, schwer verständlichen Reflexion als der genial konzipirenden Phantasie ist. Man braucht nur einen Punkt des dargebotenen Programms herauszugreifen, um darzuthun, dass bei derartigen Konzeptionen auch der reichbegabteste Geist in der Irre wandeln musste. Das ist der Punkt der musikalischen „fixen Idee" dieses Werkes, einer Melodie, worin sich dem Helden die Geliebte des Herzens versinnbildlicht. Während es nun also die moderne Programm-Musik mit Leitmotiven zu thun hat, operirt Berlioz, der Vater dieser Richtung in der Symphonie fantastique mit einer Leitmelodie. Es wäre nun hochherrlich gewesen, wenn der Komponist so gewollt, resp. verstanden hätte, aus einer einzigen leitenden Idee (Grundmelodie), worin sich das Wesen seines symphonischen Helden ausspricht, stets neue Tonbilder zu entrollen. Damit würde er eine für alle Zeiten bleibende Genialität im Reiche der Musik offenbart haben, während so wie hier das zusammenhangslos aneinandergereihte Panorama von Bilderchen im Gebiete einer stereotypen Melodie, jedenfalls keine künstlerische Wirkung ausübt. Es fehlt all derartigen Erzeugnissen, zumal dieser Symphonie fantastique, das erste und zugleich höchste Erforderniss aller Kunst — sowohl der musikalischen, wie auch der poetischen und bildenden —, nämlich dasjenige der Stileinheit. Als Instrumentator bleibt Berlioz hingegen der unerreichte Meister, denn, wie freilich auch in vielem Andern, hat sein Geist auf das Schaffen eines Richard Wagner, eines Franz Liszt und eines Joachim Raff den nachdrücklichsten Einfluss ausgeübt. Für diejenigen, denen der wunderliche Ausspruch von Berlioz bekannt ist, wonach ihn ein kleiner Alp bedrückte, wenn er Musik von Haydn, ein grosser aber, wenn er Musik von Mozart hörte, mag es von eigenartiger Wirkung gewesen sein, dass die einzig wahrhaft liebliche Oase mitten in den Wüsteneien dieses grellen Tongemäldes eine kurze rührend einfache Melodie (im III. Theile) war, die das ächteste Mozart'sche Gepräge an sich trug. — Der Berliner Sinfonie-Kapelle und ihrem Dirigenten gebührt für die vortreffliche Ausführung dieser so sehr schwierigen Orchester-Komposition uneingeschränkte Anerkennung. Die Berliner Sinfonie-Kapelle darf diesen Musikabend getrost als einen besonders ehrenvollen in den Annalen ihres speziellen Wirkens verzeichnen.

Der Pianist Herr Joseph Weiss aus Pest spielte darauf Schumann's Klavierkonzert in A-moll. Der noch sehr jugendliche Pianist ist ein sehr begabter Jünger der Kunst, allein diesem sowohl in geistiger als auch in technischer Beziehung grosse Anforderungen stellenden Werke, schien seine künstlerische Kraft doch noch nicht sonderlich gewachsen zu sein.

Den Beschluss des Konzertes bildete eine „dramatische Ouvertüre" von Hans Hasse, dem tüchtigen Konzertmeister der Kapelle. Ref., der erst unlängst Gelegenheit hatte, Herrn Hasse's grosse Fähigkeit als Violinlehrer bewundern zu können, ist erfreut, ihn nun auch als talentbegabten Komponisten kennen gelernt zu haben. Diese Ouvertüre zeichnet sich durch eine im ganzen edle, dem Geiste des Tragischen angemessene Haltung, durch fliessende Darstellung aus und bekundet die tüchtige Schulung des Komponisten. Ob nun freilich das hierin auftauchende Fugato mehr aus kunsttechnischem, als aus kunstschöpferi-

---

*) Es ist dies dieselbe Sinfonie, deren Entstehung Herr Hofkapellmeister Schlösser im ersten Artikel dieser Nummer so anziehend schildert. D. R.

schen Motiven hervorgegangen ist, mag dahingestellt bleiben. Hesse folgt am liebsten Beethovens Spuren, ohne diejenigen der modernen Meister zu verachten. Erst seine weitere Thätigkeit als Komponist wird darthun können, ob er berufen erscheint, eigene Wege zu wandeln, oder nicht.

Am Montage unmittelbar darauf veranstaltete der **königliche Domchor** unter Direktion des Herrn von Hertzberg sein erstes geistliches Konzert in der Hof- und Domkirche, das hinsichtlich seiner Zusammenstellung als besonders gelungen bezeichnet werden muss. Die italienischen Meister waren in ihren kirchlichen a capella Werken so ausgewählt, dass die drei grossen italienischen Tonschulen zu besonderen Höhepunkten zur Geltung gelangten. Zunächst die römische durch Giovanni Palestrina, dessen hehre, objektive Erhabenheit ein herrliches, weniger bekanntes „Fratres, ego enim accepi a Domino" (Meine Brüder, also habe ich's vom Herrn empfangen) für zwei Chöre klar und eindringlich veranschaulichte. Die venetianische Schule (neueren Schlages), die grosse Farbenüppigkeit mit leidenschaftlicher Sehnsucht verbindet, vertrat Antonio Caldara mit seinem wundervollen Bussgebet „Peccavi super numerum arenae maris" (Ich habe mehr Sünden begangen, als Sand am Meere ist). Beiläufig bemerkt, giebt das Programm Caldara's Lebenszeit ganz falsch an. Caldara lebte nach den bewährtesten Autoritäten von 1670—1736 und nicht, wie das Programm angiebt von 1714—1736. — Die dritte weltberühmte italienische Tonschule, die neapolitanische, mit ihrer melodischen Anmuth bei aller Trauerfülle, vertrat an diesem Abend der grosse Meister des Kirchengesangs Francesco Durante mit seinem 8stimmigen hochberühmten „Misericordias Domini" (vgl. Psalm 88, Vers 2). — Auch die Lebenszeit dieses Meisters giebt das Programm mit 1693(?)—1755 falsch an. Durante lebte von 1684—1755. — Neben den italienischen Meistern waren auch die Meister der deutschen Kirchenmusik so vertreten, dass der historische Entwicklungsgang dieser Seite deutscher Kunst ersichtlich werden musste. Erst kam Leo Hassler mit einem „Dixit Maria ad Angelum", dann Sebastian Bach mit der überaus herrlichen, tiefsinnigen und kunstvollen 8stimmigen Motette „Fürchte Dich nicht, ich bin bei Dir", ferner R. Succo mit einem lieblich klingenden „Benedictus" für Männerstimmen, endlich E. F. Richter, dessen „Psalm 22" an diesem Abend zum ersten Male gesungen wurde. Auch mit dieser Tonschöpfung bewies Richter, dass man ein ausserordentlicher Theoretiker sein kann, ohne dadurch die Fähigkeit zu phantasievollem Schaffen irgendwie einzubüssen. — In der Ausführung all dieser Werke stand der Domchor nicht auf alter Ruhmeshöhe, die Schuld trifft aber allein die Knabenstimmen, die namentlich der Bach'schen Motette durchaus nicht gewachsen waren. — Herr Prof. H. Schwantzer brachte einen Orgelconcertsatz von Philipp Rüfer, worin sich echte religiöse Weihe mit grosser Kunstfertigkeit paart, in der vortrefflichen Art zum Vortrage, die man seit langer Zeit an ihm zu schätzen gewohnt ist. — Fräulein Marianne Meyer endlich unterstützte kraft ihres sympathischen, für Kirchenmusik wie geschaffenen Organs, das Konzert in erfreulichster Weise durch den Gesang einer Arie von Stradella „Vater in Himmelshöhe" und eines tief empfundenen geistlichen Liedes von Rob. Radecke: „Meine Seele ist stille".

Alfred Kalischer.

Im Bilse-Konzert am 20. d. M. war der Löwenantheil dem dänischen Komponisten Emil Hartmann zugefallen, indem derselbe mit zwei Werken von Bedeutung auf dem Programm vertreten war, der Ouvertüre „Nordische Heerfahrt" und einer Symphonie in Es-Dur. Das erstere Werk, bereits vor Jahr und Tag vom Publikum des Konzerthauses mit Beifall aufgenommen, bewährte auch diesmal seine mannigfachen Vorzüge, Natürlichkeit der Empfindung, feinsinnige Instrumentirung und vollständige Beherrschung der Form. Wenn wir trotzdem in der Symphonie des jugendlichen Meisters noch einen bemerkenswerthen Fortschritt finden, so können wir dies Urtheil auf positivem und auf negativem Wege begründen: einestheils nämlich zeigt sie alle guten Eigenschaften der früheren Arbeit, anderntheils ermangelt sie jener Lokalfärbung, welche nach Gade's Vorgange von der jüngeren Generation der skandinavischen Tondichter mit besonderem Eifer angestrebt wird, und neuerdings, nachdem dies Streben vielfach zur Manierirtheit geführt hat, einigermassen langweilig geworden ist. Hartmann's Symphonie zeigt in der That in keinem ihrer vier Sätze jene düstere Stimmung, jene nebelhafte Schwermuth, welche nicht mit Unrecht als charakteristisches Merkmal der nordischen Landschaft und der Gemüthsbeschaffenheit des Nordländers gilt. Aber dem Himmel sei Dank, es fehlt dort auch nicht an heiteren und inneren Sonnenstrahlen, und von ihnen beleuchtet und erwärmt hat der Künstler den engen Horizont nationalen Empfindens durchbrochen, um in seiner Symphonie ein Werk zu schaffen, welches mit liebenswürdiger Universalität die Musikfreunde aller Länder und Zonen zu fesseln geeignet ist. Schon im ersten Satze spiegelt sich ein frisches Behagen, ebenso im Scherzo, obwohl hier der ununterbrochene Gebrauch der Sordinen einigen Schatten auf die graziöse und originelle Zeichnung wirft. Von höchster Wirksamkeit ist sodann das Adagio, ein anmuthiges Siciliano, mit einem bedeutungsvollen choralartigen Posaunensatz im vier Vierteltakte wechselnd. Dem Schlusssatze gebührt das höchste Lob, welches ein solcher überhaupt beanspruchen kann: er lässt in keinem Takte das Gefühl der Ermüdung beim Hörer aufkommen, wahrt vielmehr durch die Knappheit seiner Umrisse und geistvolle Oekonomie innerhalb derselben die harmonische Stimmung bis zum letzten Ende.

Die Ausführung der Symphonie seitens der Bilse'schen Kapelle war eine dem verdienstvollen Werke durchaus angemessene, und augenscheinlich mit Sorgfalt vorbereitete, so dass wir dem Komponisten, indem wir ihn zu dem Erfolg seines Schaffens Glück wünschen, noch den weiteren Wunsch aussprechen, er möge häufig so fähige und ergebene Interpreten seiner Gedanken finden, wie im Konzerthause der Leipzigerstrasse.

W. Langhans.

Sänger, welche singen gelernt haben, sind leider in unserm Vaterlande so wenig zu finden, dass die

freudige Theilnahme und die begeisterte Zustimmung des Publikums der Singakademie bei den Leistungen der amerikanischen Sängerin Frl. **Emma Thursby** gelegentlich ihres am 23. d. M. veranstalteten Konzerts leicht zu erklären ist. Hier hatten wir einmal ausser einer starken und umfangreichen, von der altartigen Tiefe bis zur dreigestrichenen Oktave gleich wohlklingenden Sopranstimme und echt musikalischer Empfindungsweise, Eigenschaften, die allenfalls auch bei deutschen Sängern vorkommen, noch die Ergebnisse jenes gründlichen Studiums, dessen Nothwendigkeit von unseren heimischen Vokalisten nur zu häufig verkannt wird. Und es war keineswegs die glänzende Koloratur allein, welche von der ernsten Arbeit der Künstlerin Zeugniss ablegte. Die Reinheit der Intonation, die Ausgleichung der verschiedenen Stimmregister, der ruhige Adel im Vortrag getragener Stellen, zu allen diesem bedarf es neben der Begabung noch des Fleisses und der richtigen Methode. Hierbei sei jedoch ausdrücklich bemerkt, dass Fräulein Thursby's Gesang in keiner Weise nach Dressur schmeckt; sowohl in der „Calandrina" von Jomelli, wie in einer Mozart'schen Arie und in Taubert's reizendem „Ich muss nun einmal singen" (dem sie noch anmuthige Variationen von einem mir unbekannt gebliebenen Komponisten folgen liess) zeigte sich eine ausgeprägte, gesund entwickelte Künstler-Individualität, und eine Freiheit in der Wiedergabe des Empfundenen, wie sie eben durch strenges Studium der Technik nicht [illegible] nicht unterdrückt, sondern mächtig gefördert wird.

Es spricht zum Vortheil der Konzertgeberin, dass sich ihr drei Instrumentalsolisten ersten Ranges als Mitwirkende zur Verfügung gestellt hatten, Fräulein **Ottile Lichterfeld** nebst den Herren **G. Hollaender** und **H. Grünfeld**. Dies vortreffliche Kleeblatt eröffnete den Abend mit zwei Sätzen eines Trio's von Rubinstein, einer jener vielen Arbeiten des Komponisten, in welchen derselbe weit hinter seinem Können zurückbleibt und uns mit genialen Anläufen abspeist. Fräulein Lichterfeld erntete sodann verdienten Beifall durch den technisch abgerundeten und reich belebten Vortrag einer seltener gehörten Bluette von Chopin und der Saint-Saëns'schen Transcription eines Gluck'schen Ballets. Von Herrn Hollaender hörten wir das Adagio des zweiten Violinkonzertes von Max Bruch, so vortrefflich gespielt, dass die ungebührliche Weitschweifigkeit des übrigens auffallend gedankenarmen Stückes minder peinlich empfunden wurde. Pergolese's liebenswürdiges „Tre giorni," von Herrn Grünfeld mit bekannter Meisterschaft vorgetragen, konnte trotz allem Vorangegangenen noch eine eklatante Wirkung auf das Auditorium hervorbringen. Die letzte Nummer der Konzertgeberin zu hören war ich leider durch anderweitige Verpflichtungen gehindert.

W. Langhans.

Von hier und ausserhalb.

— Herr **Otto Tiersch**, der rühmlichst bekannte Verfasser einer Anzahl werthvoller musik-theoretischer Werke, meist auf Helmholtz' Forschungen beruhend, kündigt Kurse für Musiktheorie nach eigenem Harmoniesystem an.

— Von der geistvollen Schriftstellerin und hervorragenden Musik-Lehrerin Frau **Lina Ramann** erschien soeben im Verlage von Breitkopf und Härtel der erste Band eines neuen Werkes: Franz Liszt als Künstler und Mensch, das in diesem Blatte ausführliche Würdigung finden soll. Frau Ramann ist auch die Herausgeberin der gesammelten Schriften Liszts, welche im gleichen Verlage, wie ihr obengenanntes Werk erscheinen und sechs Bände umfassen werden.

— Der königliche Musik-Direktor Prof. **Julius Schneider** feierte am Donnerstag, den 14. Oktober, das fünfzigjährige Jubiläum als Organist der Werder'schen Kirche. Schon am Mittwoch hatte der „Liederverein", dessen Begründer und Dirigent der Jubilar seit 51 Jahren ist, des Tages in einfacher und sinniger Weise gedacht. Die eigentliche Feier am Freitag nahm einen überaus würdigen und erhebenden Verlauf. Morgens 7 Uhr brachten die Eleven des königl. akademischen Instituts für Kirchenmusik ein Ständchen, Mittags ½ 1 Uhr erschienen die Geistlichen und Kirchenräthe der Fr. Werder'schen Kirche und beglückwünschten den Jubilar unter Ueberreichung einer Adresse und Beifügung von zwei werthvollen silbernen Leuchter. Der Magistrat liess eine Adresse überreichen, in welcher Professor Schneider „volle Anerkennung über die von den besten Erfolgen für die Kirchenmusik begleitete Amtswirksamkeit und die hervorragende künstlerische Leistungen" ausgesprochen wird; die Gr. Loge Royal-York hatte ebenfalls ihre Glückwünsche übersendet. Diesen schlossen sich Telegramme, Ehrengaben, Kompositionen und Widmungen von früheren Schülern, Kollegen, Orgelbauern und sonstigen Verehrern des „Meisters" an. Alle Kundgebungen liessen erkennen, welche hohe Verehrung sich der noch immer frische und rüstige Jubilar erfreut. Vom Kaiser wurde dem Jubilar der Kronenorden III. Klasse mit der Zahl [illegible] verliehen.

— **Hallelujah**, Organ für ernste Hausmusik, herausgegeben von **G. Poetler** und Dr. **Fr. Zimmer**, welches seit einem Jahre bei Vieweg in Quedlinburg erscheint, ist ein gediegenes, reichhaltiges und mit grosser Sorgfalt redigirtes Blatt, dem die grösste Verbreitung zu wünschen ist. Es enthält zahlreiche Kompositionen, ein- und mehrstimmig, für Klavier und Harmonium von bedeutenden Komponisten, sehr anregende und lehrreiche Aufsätze, viele interessante kleine Notizen, so wie werthvolle Kunstbeilagen u. a. die Abbildung eines Spinetts aus dem Jahre [illegible], Tafeln zur Entzifferung der Neumen etc. Das Blatt liegt in meiner Ausstellung musikpädagogischer Lehr- und Hilfsmittel, welche an den Sonntagen nach dem 1. und 15. eines jeden Monats von 11—1 geöffnet ist, zur An- und Durchsicht aus.

— Die Probe-Nummern dreier neuer Musik-Ze[illegible]

tungen liegen mir vor. Das von Rob. Seitz in Leipzig herausgegebene **Musikalische Centralblatt**, das jeder musikalischen Richtung gerecht zu werden verspricht und allem Guten, gleichviel wo es steht, seine Kräfte reichen will, enthält in seiner Probe-Nummer Aufsätze und Kritiken von Prof. Dr. Alsleben, Lessmann, H. Ehrlich, Bluemner u. a. Die **Neue Musiker-Zeitung**, Organ für die Interessen der Musiker und des musikalischen Verkehrs, redigirt von **Franz Siegmann**, ist die Frucht der Spaltung, welche sich auf der letzten Delegirten-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musikerverbandes unter dessen Mitgliedern vollzogen hat. Sie macht es sich zur Aufgabe, anregende und belehrende Artikel für den praktischen Musiker zu bringen, sie will eine Musiker- — keine blosse Musik-Zeitung sein.

Als dritte neue Zeitschrift nenne und empfehle ich die von **Max Goldstein** herausgegebene **Musik-Welt**, ein Blatt, das mit vornehmer Art ins Leben tritt und sich nicht nur an den Berufs-Musiker, sondern vornehmlich an das „grosse gebildete Laienpublikum" wendet, welches die Musik liebt und die Musikpflege durch warmes Interesse fördert. Redakteur dieser Zeitschrift ist der ehemalige Mitarbeiter und spätere Besitzer der New-Yorker Musikzeitung Herr Max Goldstein, dessen Kritiken in dem genannten Blatte zu den eingehendsten und sachkundigsten gehören, die ich je gelesen, und denen sich die, welche die vorliegende Probenummer der Musik-Welt enthält, würdig anreihen. Das neue Blatt nennt hervorragende Namen wie Bülow, Prof. Dr. Paulus Cassel, Prof. G. Engel, Prof. H. Ehrlich u. a. zu seinen Mitarbeitern und bringt in der ersten Nummer eine Einführung von Louis Ehlert, Aus dem Königreich des Gral von Prof. Dr. Paulus Cassel, Jaques Offenbach und Aufführungen aus der Hauptstadt vom Herausgeber. Der Preis des Blattes beträgt jährlich 16 Mrk.

K. B.

— In dem Magazin der vereinigten Berliner Pianofortefabriken, Leipziger Strasse 30, ist gegenwärtig ein Oktav-Flügel von Lembs und Ehrenberg in Schkeuditz bei Leipzig (Patent Lembs) ausgestellt, welcher die Aufmerksamkeit der Musikfreunde verdient. Ueber dem gewöhnlichen dreichörigen Saitensysteme liegt noch ein zweichöriges, welches mittelst besonderer Mechanik derart zur Mitwirkung gezogen wird, dass dasselbe die obere Oktave des angeschlagenen Tones angiebt. Der Klang dieses Systems ist natürlich schwächer, als der des Hauptsystems, in Folge dessen drängt sich die Oktave keineswegs vor, bewirkt aber ein volleres Erklingen aller Nebentöne und damit eine so satte Tonfülle, dass sich der Effekt des übrigens sehr ausgiebigen Instrumentes wesentlich von dem der nebenan placirten einfachen Flügel unterscheidet. Ein drittes Pedal ermöglicht, die Oktavmechanik ausser Thätigkeit zu setzen und so den gewöhnlichen Flügelton herzustellen. In demselben Magazine befindet sich ein Pianino, welches mittelst einer Drehvorrichtung mechanisch zum Musiciren gebracht werden kann. Das Repertoire dieses Instrumentes ist kein beschränktes, sondern kann durch Verwendung neuer Noten beliebig erweitert werden. Die Noten bestehen aber aus Holzplatten mit Metallstiften und einer Zahnstange; sie werden auf die obere Platte des Instrumentes gelegt, wo sie ein Zahnrad gleichförmig weiterschiebt. Die Stifte passiren dabei eine Reihe von Metallhebeln, welche mit der Klaviermechanik in Verbindung stehen; sobald ein Hebel niedergedrückt wird, kommt der entsprechende Ton zum Erklingen. Der ganze Mechanismus kann ausgerückt werden, es tritt dann ein zweiter in Funktion und das Instrument ist wie jedes andere zu spielen.

— Der Möbelfabrikant Herr **Karl Frächtel**, Krausenstrasse 37, hat mir für meine Musikschule zusammenlegbare, sehr praktische Schultische gebaut, die ich aufs angelegentlichste empfehlen kann. Sie sind fest und dauerhaft gearbeitet, lassen sich bequem zusammenlegen und in irgend einer Ecke unterbringen, so dass der Raum, den sie beim Unterricht einnehmen, anderweit verwendet werden kann.

New-York. **Theodor Thomas** ist zum Direktor des College of Music und **Rafael Joseffy** zum ersten Klavier-Lehrer dieser Anstalt erwählt worden.

Paris. Ein grosses Unternehmen, welches auf einstimmigen Beschluss der musikal. akadem. Kommission mit der Subskription des Ministeriums der schönen Künste beehrt worden ist, besteht in der Herausgabe der „Chefs d'oeuvre Classiques de l'Opera Français depuis sa fondation en 1671. Partition, Chant et Piano. Cambert — Lully — Colasse — Campra — Destouches — Lalande — Rameau — Philidor — Mondonville — Monteclair — Piccini — Salieri — Sacchini — Gretry — Lesueur — Haydn — Pleyel et Mehul — Gluck — Mozart — Catel — Cherubini." Dieses bedeutende, eine 200jährige Geschichte der Musik in den Werken ihrer Heroen umfassende Verlagsopus erscheint bei Michaelis unter dem Patronat von Ambroise Thomas, Charles Gounod, Victor Massé, Massenet, Reber, Reyer, sämmtlich „de l'Institut", und Vaucorbeil, jetzigem Direktor der National-Oper.

Meinungs-Austausch.

Herrn A. Naubert zu Neubrandenburg.

Sehr geehrter Herr Kollege!

Zwar bin ich nicht der Verfasser der kürzlich erschienenen Klavierschule, „die sehr gerühmt wird", bin mir auch nicht bewusst, den Violinschlüssel jemals in Diskantschlüssel umgetauft zu haben; dennoch spreche ich hier pro domo, da meine in voriger Nummer des Klavierlehrers besprochenen Unterrichtswerke die von Ihnen gerügte Methode des Buchstaben-Erlernens kultiviren.

Zuvörderst möchte ich den Ausdruck „erlernen" schärfer definirt wissen. Sie meinen doch gewiss das Spielen nach Buchstaben, denn das Lernen derselben — d. h. den betreffenden Namen für jede Note zu nennen — kann doch wohl, wenn ein gründliches Erfassen unseres Tonsystems vorangegangen, keine erhebliche Schwierigkeit bieten. Dagegen erfordert das Klavierspielen nach Noten, wenn beide Hände verschieden beschäftigt werden, eine so komplizirte Geistesthätigkeit, dass man dreist behaupten kann,

Niemand sei in Wirklichkeit einer solchen fähig. Die einzelnen Funktionen werden vielmehr unbewusst, automatisch oder, wie Sie sagen, mechanisch verrichtet. Bis hierher würde ich, wie Sie sehen, mit Ihnen gehen können.

Nun fragt sich aber: Giebt es denn gar kein Hilfsmittel, diese Geistesarbeit im ganzen oder einzelnen zu unterstützen, zu verringern? Zunächst kommen wir dem Gedächtniss zu Hilfe.

Eben ging Hans durchs Feld,

mit welchem Vergnügen memoriren nicht Kinder in zartem Alter dies Verschen! Die Liniennoten können allerdings auch ohnedies behalten werden, aber schwerlich wird Jemand behaupten wollen, dass hierdurch die Basis alles Notenlernens — die Töne in ihrer natürlichen Reihefolge — verschoben, untergraben, gewissermassen umgangen wird. Auch die von Ihnen als so gefährlich geschilderte Methode des Bassnoten-Erlernens ist nichts weiter als ein solches Hilfsmittel, zwar keine „Eselsbrücke", aber doch eine Stütze, die bezweckt und bewirkt, dass die Verschiebung*) des Liniensystems und die dadurch entstehende veränderte Signatur dem Gedächtniss sich leichter einprägt. Ist der Kranke genesen, fühlt er sich genügend erstarkt, so bedarf er natürlich keiner Stütze mehr. Er wirft die Krücken fort, sie würden ihm ja lästig sein. Tritt aber keine Genesung ein —, nun, so sind entweder die Medikamente nicht nach Vorschrift gebraucht, oder das Leiden ist unheilbar. Dies Gleichniss auf Gegenwärtiges angewandt: Fall 1, unzureichende Kenntniss unsers Tonsystems, Fall 2, der Schüler gehört zu jenen, denen die Natur gewisse Schranken gesetzt hat.

Noch eins: Jede Orchester-Partitur verlangt mindestens vier verschiedene Schlüssel. Dazu kommen Hörner und Klarinetten in Stimmungen, die der Grundtonart in der Regel nicht homogen sind, also Transpositionen nöthig machen. Wie lernt nun, frage ich, der Kunstjünger diese Partituren lesen und schreiben? Doch wohl nur dadurch, dass er einen Normalschlüssel (Violin) zu Grunde legt, von dieser festen Basis aus die Intervalle abmisst, regulirt, resp. beständig transponirt. Allerdings werden die hierbei funktionirenden Geisteskräfte durch beharrliches Ueben nach und nach so dressirt, dass dieser indirekte und bewusste Uebertragungsakt sich in einen vollkommen direkten verwandelt. Aber ehe dies Resultat erreicht ist, können Jahre vergehen. Der Eine erreicht es früher, der Andere später, Einzelne auch niemals. Ganz so verhält es sich mit dem Spielen nach Noten. Musikalisch reichbegabte Künstler spielen schlecht vom Blatt, wogegen andere, kaum mittelmässige, hierin grade Erstaunliches leisten. Was sich bei vollkommener Ausbildung so augenscheinlich offenbart, muss doch schon als Keim vorhanden sein. Und in der That verhält es sich so.

Ich vermuthe, dass die von Ihnen beobachteten Fälle mehr oder weniger jener Art von Spielern angehören, die überhaupt nicht gut nach Noten spielen können, d. h. Personen mit unverkennbar musikalischem Gehör, resp. Talent, die den ihnen unbequemen und schwierigen Uebertragungs-Prozess von Noten auf Tasten einfach dadurch umgehen, dass sie beständig — sei es bewusst oder unbewusst — aus dem Gedächtniss produciren.

Mit der Versicherung meiner achtungsvollen Ergebenheit

Ihr

Berlin, 19. October 1880. W. Drabitus.

In demselben Sinne wie Herr D. äussert sich Herr Musikdirektor Wiese in Halle über diesen Gegenstand. Auch von Herrn Aloys Hennes ging uns ein schätzenswerther Beitrag zu, welcher sich meist den Ausführungen des Herrn Gambke (S. den 1ten Aufsatz d. Nr.) anschliesst. E. B.

Gestatten Sie, dass ich Sie darauf aufmerksam mache, dass Conr. Kreutzer's Geburtstag, der 100jährige (s. Klavier-Lehrer No. 20, S. 213, Antwort an H. Huenel) heuer noch nicht trifft, da nach allen musik. Lexika's und anderen biographischen Notizen Conr. Kreutzer erst am 22./XI. 1782 geboren ist, und Kreutzer selbst niemals diesem Datum widersprochen hat. Die politischen Zeitungen brachten zuerst das falsche Datum. Woher sie's haben, weiss Gott.

Röhrsdorf, 19. Oktober 1880.

Rob. Musiol.

*) Der Raum gestattet hier nicht, näher darauf einzugehen. In meinem op. 26 „Das erste Semester" (Berlin, Carl Paez) ist dieser Verschiebungs-Prozess des Liniensystems durch eine Figur veranschaulicht.

Antworten.

Frau B. in Berlin. Wagner's gesammelte Schriften, im Verlage von Fritzsch in Leipzig, erscheinen in 45 Lieferungen. Der Preis einer Lieferung beträgt nur 50 Pfennige.

Herrn A. Stiglitz in Rab. Herr Major La Fora hat noch nichts geschickt. Sie erhalten mein Exemplar.

Herrn M. Meyer in Kirchheimbolanden. Ich antworte brieflich.

Frl. Bertha Duss in Homburg v. d. Höhe. Technische Grundlage und Notenschreibschule erschienen bei Breitkopf & Härtel.

Marion in Laibach. Aus Ihrem Gedicht an Wagner theile ich als Probe zwei Verse mit.

So hast Du Walkür geschrieben
So hast Du's mit Musik gepaart,
O es schreckbar schön ergreift,
Erzitternd alle Nerven spannt.

Wie zauberisch, mild bist Du in Deiner Grösse
Wenn Du die Leidenschaft wild ausgetobt.
Dein Lenzeslied ist doch so ganz wunderbar
Als verstündest nur Du das Frühlingsweh'n.

Ihr Pegasus ist entweder lendenlahm oder ganz ungeschult. Schicken Sie den Gaul in die Manege oder in die Thierarzneischule.

Herrn G. in L. Zwei meiner Mitarbeiter haben die Besprechung des Werkes abgelehnt, da viel mehr daran zu tadeln als zu loben ist und ich in einem solchen Falle von der Besprechung absehe. Ich sehe mich gegenüber der Last von Unbedeutendem, welche über mich kommt, zu dieser Massnahme genöthigt und weiche nur in dem einen Falle davon ab, wenn ein Werk so schlecht ist, dass davor gewarnt werden muss.

Herrn Färber in Budapest. Ich freue mich über den Erfolg, den der Pianist Herr Alfr. Grünfeld dort errungen und über die Beifallsstürme, welche er besonders durch den Vortrag von Kullak's Komposition „Lützow's wilde Jagd" entfesselt hat. Leider kann ich den Bericht nicht abdrucken, da ich, wie Sie wissen, nur in besonderen Ausnahmefällen Konzertberichte von ausserhalb bringe.

Fr. B. M. Als vorzügliche Sammlung von Etüden verschiedener hervorragender Komponisten in fortschreitender Schwierigkeit bis zur Virtuosität empfehle ich Ihnen Steingräber's 150 Etüden enthaltenden Weg zur Kunstfertigkeit.

F. C. in Hamburg. Die unter dem angegebenen Zeichen an Sie abgesandte Karte ist dort nicht an-

gefordert und demzufolge an mich zurückgesandt worden.

F. G. in Leipzig. Da sind Sie falsch berichtet. Tetzlmann's Klavierschule (Leipzig, Kahnt) ist ein mit Sorgfalt gearbeitetes Werk, jeder einsichtige Lehrer wird mit Hilfe desselben gute Erfolge bei seinen Schülern erzielen.

Herrn **R. M. in R. b. Fr.** Schönsten Dank und Gruss.

Fräulein **J. Bauer.** Semifusa ist die Sechzehntel-Note, die auch bis unca, (zweimal gekrümmt) genannt wurde.

Abonnent in Tilsit. Ich habe die Instrumente genau geprüft, sie zeichnen sich durch schönen vollen Ton aus, sind mit grosser Sorgfalt und sehr dauerhaft in der eigenen Fabrik des Genannten gearbeitet.

Herrn **Arnold Petersenn in Riga.** Besten Dank. Ich habe mit Antheil von Ihrer belehrenden Musik-Beilage zur Riga'schen „Neuen Zeitung" Kenntniss genommen

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Oktober Sitzung (12. Oktober) wurden zunächst neue Mitglieder angemeldet. Im Anschluss an diese Anmeldungen veranlasst Herr Werkenthin eine längere Debatte über die Deutung des § 1 des Krankenkassenstatuts, welcher von den Aufnahmebedingungen handelt. Nach ebengenannten Redners Ansicht soll jeder Musiker ohne Unterschied den Nachweis über seine musikalische Ausbildung liefern. Die Herren Prof Dr Alsleben und Dr Kalischer protestiren gegen die Werkenthin'sche Interpretation, der sich inzwischen auch H. O Eichberg angeschlossen hat. Der Vorsitzende bringt die Debatte dadurch zum Abschluss, dass er die endgültige Entscheidung über obenerwähnte Auslegung der nächsten General-Versammlung anheimstellt. — Darauf verliest der Vorsitzende ein ihm zugegangenes Schriftstück des Herrn G Langenbeck aus Wolfenbüttel, worin Vorschläge zur Hebung des Musiklehrerthums gemacht werden. Es entspinnt sich ein grösserer Meinungsaustausch darüber, an dem sich die Herren Prof. Breslaur, Alsleben und O Eichberg betheiligen, von denen der Erstgenannte mit Erfolg dafür plaidirt, dass diese Angelegenheit in einer besonderen Sitzung zur Sprache kommen soll. Nach erfolgter Ballotage verliest der Vorsitzende ein Schreiben des Pianoforte-Fabrikanten H. Grantzow hierselbst, welcher eine von ihm erfundene Verbesserung der Klaviere empfiehlt, wonach dieselben klangvoller werden Derselbe ladet einen Jeden ein, die Instrumente in seiner Fabrik in Augenschein zu nehmen. Auf Herrn R. Eichberg's Veranlassung wird Herr Grantzow aufgefordert werden, demnächst in einer Vereins-Sitzung ein derartiges Piano vorzuführen.

Dienstag, den 2. Novbr. d. J. 7½ Uhr findet in dem grossen Saale der Königl. Hochschule, Königsplatz 1, die **statutenmässige General-Versammlung** statt. Tages Ordnung Wahl des Vorstandes. Berichte des Vorstandes und Kuratoriums der Krankenkasse. Event. Anträge.

An die Mitarbeiter.

Ich lege es meinen geehrten Mitarbeitern wiederholt und dringend an's Herz, in ihren Beiträgen so viel als möglich Fremdwörter zu vermeiden. Gerade in der letzten Zeit wimmelte es wieder auf meinem Schreibtisch von den fremdesten Fremdwörtern aus den entlegensten Sprachgebieten, die ich nur mit Hilfe eines guten „Petri" zu vertreiben vermochte. Ferner bitte ich Sie, sich einer einheitlichen Rechtschreibung zu befleissigen.

Vor allen Dingen möchte ich das undeutsche c vermieden haben, **sobald es dem Laut des deutschen k entspricht:** (Konzert, Komponist) und **sobald das Wort, in welchem es enthalten ist, auf deutsche Weise gebeugt wird:** (das Konsistorium, die Konsistorien). Ferner empfehle ich diejenigen **Hauptworte klein zu schreiben, welche die Bedeutung anderer Wortarten angenommen haben,** z. B.: angesichts, seitens, anfangs, morgens, teilhabens, theilnehmen u. s. w.

Wir haben alle die heilige Pflicht, die deutsche Sprache von fremdem Beiwerk zu reinigen, damit sie in alter Lauterkeit und Schöne wiedererstehe.

Rede deutsch, o du Deutscher!
Sei kein Künstler
In Geberden und Sitten. Deine Worte
Sei'n wie Thaten — wie unerschütterliche
Felsen der Wahrheit. (Herder.)

Emil Breslaur.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 22. **Berlin, 15. November 1880.** **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Eine Episode aus den Jugendjahren von Hector Berlioz,

miterlebt und erzählt von **Louis Schlösser.**

(Fortsetzung).

Die Stunden folgten jetzt regelmässig; vieles musste nachgeholt, geändert und verbessert werden, aber kraft der Autorität, die seine Schülerin ihm eingeräumt hatte, war der Erfolg überraschend, die Stimme entwickelte sich durch den mit strengster Gewissenhaftigkeit ertheilten Unterricht, zu einer nicht geahnten Fülle und Schönheit, Berlioz war zu neuem Leben erwacht, Bilder der Hoffnung umschwebten seine Sinne. Mag er nun selbst weiter das Wort ergreifen: „Eines Tages überraschte sie mich mit einem meiner Lieder **le jeune pasteur Breton**, das sie heimlich für sich gelernt hatte, und mit so seelenvollem Ausdruck sang, dass ich meine Bewunderung in Worten äusserte, die sie erröthen machten, denn nie hatten meine Lippen gewagt, mein Inneres mit einem Worte zu verrathen, immer hatten wir nur in grösster Unbefangenheit zusammen geplaudert. Darauf schlug ich ihr vor, eine musikalische Soirée zu veranstalten, wozu ich ihre Landsleute und Kunstgenossen laden möchte, damit diese ebenfalls ihre Fortschritte im Reich der Töne beurtheilen könnten. Ich hatte namentlich ausser dem Gesang, die Sonate les Adieux von Beethoven mit ihr studirt, die sie vortrefflich spielte. Lange wollte sie auf meinen Vorschlag, aus Furcht, es könnte ihr misslingen, nicht eingehen, nachdem wir aber die fraglichen Stücke noch einmal probirt hatten, war jedes Bedenken endlich geschwunden. „Wie dankbar bin ich Ihnen für alle Ihre Geduld und Hingebung" sprach sie, „ewig bleibe ich Ihnen mit wärmster Freundschaft verbunden! Und mehr gewähren Sie mir nicht, als das Geschenk der Freundschaft, die ich mit so Vielen theilen müsste?! entgegnete ich unbesonnen, jede Zurückhaltung vergessend. Als hätte sie lange schon ein solches Geständniss geahnt, sprach sie sanft und gelassen: „O, stören Sie nicht das freundschaftliche Verhältniss, das uns zusammenführte, fliehen Sie die Despotie der Leidenschaft, nur in dem Gebiete der Kunst, in der Harmonie der Töne allein, müssen die Ideale Ihres Strebens leben!" Ohne eine Erwiderung von meiner Seite abzuwarten, brach sie nach diesen Worten ab, um sich mit den Einladungen für die Soirée zu beschäftigen, die aber bei ihr stattfinden sollte.

Die Sache erhielt indessen eine ganz andere Wendung, denn unvermuthet trat Madame Adéline Lesueur, die Gattin meines Lehrers, eine der gebildetsten, geistreichsten Damen von Paris, zugleich Freundin und warme Verehrerin von Miss Smithson ins Zimmer. Mit einer Liebenswürdigkeit, gegen die jede Weigerung unmöglich schien, sprach sie die Bitte aus, ein Familienfest, den Namenstag ihrer Tochter, durch ihre Gegenwart verschönen zu wollen. Zufällig war das für den nämlichen Abend bestimmt, den wir für unsere Soirée projektirt hatten.

Auf diese Bemerkung hin, bestand sie, hocherfreut über dieses schöne Zusammentreffen, darauf, dass die Soirée deshalb nicht geändert, sondern in ihrem Hause mit allen dazu Geladenen gehalten werden müsse. Und so geschah es wirklich.

An dem bestimmten Abend hatte sich eine zahlreiche Gesellschaft von Künstlern und Künstlerinnen in den festlich erleuchteten Salons von Herrn Lesueur versammelt, unter denen sich auch Madame Pasta, die berühmte Sängerin der Norma von Bellini, Mr Kemble und andere Celebritäten, wie Boieldieu, Halevy etc. befanden. Ich übergehe die vortreffliche Recitation der Oden von Lamartine und Poesien von Byron durch Mr Kemble, den wunderbaren Vortrag der „Casta diva" von Mme Pasta, der Beethoven'schen Sonate „Les Adieux" und Berlioz'schen Romanze „l'Absence", von ihm selbst begleitet und von der Smithson mit warmem Ausdruck gesungen, um zu einem Moment zu gelangen, der unvergesslich in meiner Erinnerung leben wird. Gesang und Spiel hatte die freudige Stimmung der Anwesenden zu lautem Jubel erhöht und einen Wunsch hervorgerufen, der in den beredten Worten von Freund Urhan die allgemeinste Uebereinstimmung fand, den Wunsch, die Balkonscene aus Romeo und Julie von Miss Smithson und Mr Kemble hier im Salon hören zu können. Ungeachtet beide vereint den ungestüm Drängenden entgegenhielten, dass dieses Zwiegespräch für die Bühne mit den zugehörigen Requisiten bestimmt und nur von da aus die von dem Dichter beabsichtigte Wirkung hervorzubringen sei, fanden diese und andre Gründe keine Gnade. Ein längeres Widerstreben wäre vergeblich gewesen, die Scene begann unter der gespanntesten Erwartung der Hörer. Die Vollendung, mit welcher die Schönheit der Rede, der Ausdruck der Geberde, die Wärme der Gefühle zur Darstellung gelangte, vermag die Feder nicht wieder zu geben: vergessen waren alle fehlenden Aeusserlichkeiten, vergessen der Ort, wo man sich befand, man applaudirte mit Begeisterung den beiden Künstlern. Hierzu trat noch ein weiterer merkwürdiger Moment. Berlioz, wie fascinirt von einer Scene, die für ihn nur der Wiederhall seiner eigenen Stimmung war, hatte sich allmählich dem Klavier genähert; wie unbewusst berührten die leise dahingleitenden Finger die Tasten, bald in gebrochenen Akkorden, bald in gehaltenen Tönen, dass es wie Aeolsharfen klang, wenn der Wind durch die Saiten rauscht. Von Arpeggien umwogt, lugten einzelne Motive aus dem Filigrangewebe hervor, gleich Silberfäden das Tongemälde durchschimmernd und die flammenden Worte Shakespeares mit glühenden Tonfarben begleitend.

Nur eine so reich begabte Phantasie und volle Vertrautheit mit der Dichtung konnte ein solches Verschmelzen von Wort und Ton ermöglichen, wobei noch zu bemerken, dass der Schmuck des technischen Könnens*), ja selbst wegfiel und die Sprechenden nicht beeinträchtigt werden durften. Das sinnige Nachspiel, welches nach dem letzten „Gute Nacht" die sämmtlichen Tongestalten noch einmal vorüberführte, war von fesselnder Wirkung, ein Austönen der Stimmung, die uns alle ergriffen hatte, und ich glaube kaum zu irren, wenn ich in der Sinfonie Romeo und Julia, die er in Italien vollendete, manchen dieser Motive wieder zu begegnen wähne, was bei Berlioz' glücklichem Gedächtniss nicht unmöglich erscheint.

Unverkennbar hatten diese Töne auch Miss Smithson sympathisch berührt; ihre Blicke weilten oft mit Rührung auf ihm, während ihr Mund Liebesworte mit Romeo tauschte. Sollte endlich eine Wandlung sich in ihrem Herzen vorgegangen sein? Nachdem er geendet, begrüsste sie ihn: „Wie schön und künstlerisch haben Sie es verstanden, den Zauber der Musik mit der Poesie zu vermählen, bleiben Sie mein Freund, mein Lehrer, ich erwarte Sie morgen, gute Nacht." Es war in der That eine glückliche Nacht für Berlioz, die ihm die rosigsten Träume vorzauberte. Wird sie der kommende Morgen auch verwirklichen?

Als er zu der gewohnten Stunde zu Miss Smithson eilte, trat sie ihm mit von Thränen umflorten Augen entgegen und ohne mit einer Silbe des gestrigen Abends zu gedenken, überreichte sie ihm einen Brief aus Irland, ihrer Heimath, der sie zur unverzüglichen Abreise zu ihrer schwer erkrankten Mutter aufforderte. Mit bebenden Lippen rief Berlioz: „Sie wollen uns verlassen?" „Es ist die heilige Pflicht der Tochter, die ich übe", war die Antwort. „Zu meiner Abreise ist alles schon bereitet, vorher aber hören Sie mich ruhig an. Ihre Besuche habe ich mit Freuden empfangen, in jeder Unterrichtsstunde das Talent, das die Natur Ihnen verlieh, höher schätzen gelernt, aber mit Wehmuth das Erwachen einer Leidenschaft wahrgenommen, die ich weder angeregt habe, noch unterstützen kann, denn keine andere Regung lebt in mir, als die Hingabe an die Kunst, in der sich alle meine Gefühle vereinigen, die ich liebe und verehre. Suchen Sie in der künstlerischen Thätigkeit die verlorne Selbständigkeit wieder zu erlangen und gewährt es Ihnen Trost, so nehmen Sie die Versicherung, dass ich Ihrer in stiller Erinnerung gedenken, stets Ihre theilnehmende Freundin bleiben werde." Nach diesen Wor-

*) Berlioz war nur ein sehr mittelmässiger Clavierspieler.

ten entfernte sie sich, tief bewegt und noch oft im Gehen nach ihm zurückblickend

Wie ein Donnerschlag hatten diese Worte den Armen getroffen, das Glück, das er so nahe wähnte, war ihm für immer entflohen; wund und krank im Gemüthe, glaubte er kaum seine Wohnung erreichen zu können In diesem Zustande traf ich ihn in stillem Schmerz dahinbrütend, todtenbleich, mit tief eingesunkenen Augen. Von dieser Zeit an mied er jeden Umgang, immer nur schwebte „Requiem aeternam“, das einzige Wort, was er sprach, auf seinen Lippen, so dass Urhan und ich, die das mit ansahen, für seinen Verstand fürchteten und einen dritten uns gemeinschaftlichen Freund, einen deutschen Arzt Dr Gründler, ins Vertrauen zogen, und zugleich den Concierge beauftragten, uns auf das schleunigste von allem, was er etwa bei Berlioz bemerken würde, zu benachrichtigen. Leider sollte unsere Ahnung nicht lange auf sich warten lassen, denn wenige Tage darauf erschien der gewissenhafte Mann in grösster Eile auf meinem Zimmer, um mir die verhängnissvolle Karte zuzustellen, die glücklicherweise noch zu rechter Zeit die Ausführung jenes grausen Vorsatzes verhindern konnte.

Der freundliche Leser wolle nunmehr zu dem Momente auf dem Père Lachaise zurückkehren, von dem wir den Faden der Erzählung wieder aufnehmen.

Unergründliche Natur! Wer vermag deine Räthsel zu lösen, deine Widersprüche in dem menschlichen Charakter zu erklären? Berlioz, kaum erst in Verzweiflung, ausser sich, sank nun matt und gebrochen dahin, lenksam, einem Kinde gleich, liess er sich willenlos zum Wagen geleiten, die Boulevards und hell erleuchtete Strassen durchjagend, erreichten wir zusammen die Wohnung, in die er nicht mehr zurückzukehren dachte. Nachdem wir den Wiedergewonnenen zur Ruhe gebracht, verliessen wir ihn, der eigenen Ruhe bedürfend, mit der Zusage, des andern Morgens ihn wieder sehen zu wollen.*)

(Schluss folgt.)

—

*) In einem ähnlichen Zustande wollte er in Nizza seinem Leben ein Ende machen, wurde aber gerettet. Wir erzählen es vielleicht in einer Fortsetzung ausführlicher.

Ein Urtheil Beethoven's über J. B. Cramer's Etüden.

Von **Heinrich Germer.**

Unter der Rubrik „Neue Beethoveniana“ brachte G. Nottebohm in Nr. 6 des Musikalischen Wochenblattes, Jahrgang 1876 interessante Mittheilungen über Beethoven's Klavierspiel, denen mündliche Erzählungen C. Czerny's zu Grunde lagen. Darunter befindet sich auch ein Urtheil über J B. Cramer's Etüden, dessen frappirender Wortlaut in letzterer Zeit mehrfach citirt worden ist, so dass es wohl der Mühe lohnt, bei demselben etwas eingehender zu verweilen.

C. Czerny erzählte fast wörtlich Folgendes Ueber Cramer's Uebungen, die Beethoven durch mich, als ich (von 1815 an) seinen Neffen im Klavierspiel unterrichtete, kennen lernte, äusserte er: „Sie machen das Spiel pappig (klebrig), der Spieler lernt kein Staccato und kein leichtes Spiel daran.“

Um dieses etwas hart klingende Urtheil richtig zu verstehen, muss man zunächst die historischen Daten über das Erscheinen der Cramer'schen Etüden näher in's Auge fassen. Das I. Heft Nr 1 bis 21 enthaltend — erschien in Deutschland etwa um's Jahr 1805. Im Jahre 1810 zeigten Breitkopf u. Härtel in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ das Erscheinen des II. Heftes (Nr 22 bis 42) an, wobei sie darauf hinwiesen, dass das I. Heft bereits in 5 Ausgaben verbreitet sei und zu den vorzüglichsten der im letzten „Quinquennium“ (1805—1810) erschienenen Etüdenwerke gehöre. In geraumen Zeitabschnitten erschienen nach und nach — die genauen Jahreszahlen sind schwerlich zu ermitteln — Heft III (Nr. 43 bis 63), Heft IV (Nr 64 bis 84) und Heft V (Nr. 85 bis 100).

Beethoven's Urtheil datirt, wie aus Czerny's Erzählung ersichtlich ist, aus dem Jahre 1815 und kann sich deshalb wohl nur auf das I und II. Heft beziehen, höchstens vielleicht noch auf das dritte! Da Beethoven darin den Etüden einen Mangel an Staccato-Material zum Vorwurf macht, so muss man, falls daraufhin der Inhalt der beiden ersten Hefte geprüft wird, Beethoven unbedingt beipflichten; denn nur Nr 5, 8, 17, 29 und 31 enthalten einige Staccato-Partien für die linke Hand, während die rechte nur einmal in Nr. 35 daran betheiligt wird.

Allein nun vergegenwärtige man sich einmal deutlich den Standpunkt des Klavierbaues von damals und bedenke zugleich, dass nicht Jedermann so fortschrittlich gebaute Instrumente besass, wie sie einem Beethoven damals in Wien zur Verfügung standen, dann wird man sofort begreifen, dass der von Beethoven erhobene Tadel kaum von seinen Zeitgenossen getheilt werden konnte. Denn bei der Komposition für das damalige Forteplano mit seinem kurzen, wenig gesangreichen und ausgiebigen Tone musste Cramer gezwungenermaassen einen Styl resp. eine Vortragsart wählen, welche die Tonarmuth dieser Instrumente möglichst wenig hervortreten liess daher die gebundene Spielart die vorherrschende sein musste! Betrachtet man von diesem Gesichtspunkte aus die ferneren Hefte, so gewahrt man, wie sich das Staccato immer häufiger, sowohl in der rechten, wie in der linken Hand einstellt, ja wie sich im V Hefte schon mehrere Etüden vorfinden, denen das Stakkato als Specialität ausschliesslich innewohnt. Die Erklärung dafür liegt auf

der Hand die bedeutend verbesserten Instrumente ermöglichten eine viel freiere und abwechslungsreichere Behandlung in der Spielweise, und so trat auch das Stakkato immer mehr in den Vordergrund.

Aus dieser Darstellung ist nun aber ersichtlich, dass jenes Beethovensche Urtheil auf die uns jetzt vorliegende complete Sammlung von Cramer's Etüden kaum eine Anwendung finden kann. Seitdem besonders Dr H. v. Bülow eine Bearbeitung von 50 ausgewählten Cramer'schen Etüden edirt (München, J. Aibl) und dieselben mit klarem pädagogischem Blick systematisch geordnet und nach den Prinzipien der heutigen Klavierspielkunst gleichsam umgeschaffen hat, dürfte ein solcher Tadel heute schwerlich gegen dieselben erhoben werden können. Auch hat sie die steigende Popularität in einem Zeitraume von 75 Jahren — seit Erscheinen des I. Heftes — wohl genügend als ein unübertroffenes Bildungsmittel für Technik und Vortrag im Klavierspiel gekennzeichnet, das noch heute die Keime in sich trägt, auch fernerhin einen befruchtenden und veredelnden Einfluss auszuüben. Selbst für manche Zweige der Technik, die neuern Datums sind und für deren Aneignung die Etüden scheinbar kein Material darbieten, kann sie ein denkender Lehrer durch geringe Veränderungen leicht nutzbar machen. Der Unterzeichnete verwendet sie seit Jahren mit Erfolg auch in dieser Hinsicht beim Unterricht, und es sei ihm daher erlaubt, auf diesen Punkt einmal in Kürze die Aufmerksamkeit der Herren Kollegen zu lenken.

C. Czerny rechnete — wie G. Nottebohm in der schon anfangs zitirten „Neuen Beethoveniana" mittheilt — zu den Vorzügen von Beethovens Klavierspiel Folgendes: „Beethoven verstand es ausserordentlich, volle Akkorde ohne Anwendung des Pedals aneinander zu binden. Das Legatospiel, das ich hier meine, war ein anderes, als das zum Fugenspiel gehörende; Letzteres ist mehr Fingerspiel."

Damit will Czerny offenbar vollstimmiges Portamentospiel bezeichnen. Für die Aneignung dieser schwierigen Spielweise bergen nun Cramer's Etüden werthvolles Studienmaterial. Nur durch geringe Metamorphosen des Satzes, die ein einigermassen befähigter Schüler sofort a vista vornehmen wird, ist dasselbe zweckentsprechend herzustellen, wobei derselbe dann zugleich die Genugthuung hat, gewissermassen auch musikalisch-produktiv mitthätig zu sein.

I. Gleich die 3. Etüde eignet sich vortrefflich dazu*). Die akkordische Zusammenstellung der Figuration in der rechten Hand ergiebt eine dreistimmige Harmonie, welche nur im 7. Takte und dem 1. Achtel des 8. Taktes sich vorübergehend durch nothwendige Hinweglassung der beiden ersten Noten jeder Figur in eine zweistimmige verwandelt. Durch Ausführung der Etüde in dieser Weise, wobei die linke Hand unverändert bleibt, erhält man eine vorzügliche Studie für akkordisches Portamentospiel.

Stellt man aber — wie es das Notenbeispiel der Beilage unter I b) zeigt — die Melodie voran und lässt erst auf dem 2. Sechzehntel die Mittelstimmen nachschlagen, so gewinnt man eine vortreffliche moderne Cantando-Studie.

II. Aus No. 5 lässt sich leicht durch Hinweglassung der Durchgangsnoten eine Stakkato-Studie für Mittelstimmen herstellen, wobei Melodie und Bass „portamento" gehalten werden mögen. Die sich nöthig machenden freien Abänderungen einzelner Takte sind im Notenbeispiel angedeutet.

III. Die Zusammenstellung der Mittelstimmen mit den beiden ersten Melodienoten ergiebt wieder eine treffliche dreistimmige Portamentostudie für die rechte Hand, aus der sich, wie unter b) des Notenbeispiels ersichtlich ist, eine werthvolle Etüde für leichtes Tremolando wie von selbst improvisirt. Den 6/8 Takt denkt man sich besser als 2/8 Takt, d. h. 4 Takte bilden eine rhythmische Einheit.

IV. No. 14 ergiebt bei harmonischer Darstellung der figurirten Oberstimme zunächst eine akkordische Portamento-Studie, aus der sich durch Nacheinander des Basses und der Oberstimmen ein leidenschaftlich erregtes Charakterstück gewinnen lässt, wie das Modell unter b) zeigt. Wo die Bassnoten ursprünglich längere Dauer haben als Achtelwerth, können sie durch Abwechslung mit dem obern Oktavtone in bequeme Tremolando-Bässe verwandelt werden. In Takt 10, 25 und 40 mögen sie einfach repetirt werden.

V. Aus No. 17 kann man, falls die Vorhaltsnote als kurzer Vorschlag, die nächste Note als Melodie und die letzten beiden Noten der Figur als nachschlagende Mittelstimmen ausgeführt werden, eine prächtige Doppelstudie a) für kurzen Vorschlag, b) für schnelles Stakkatospiel gewinnen.

VI. Bei Durchnahme von No. 21 und 24 versäume man nicht, die Partien der rechten Hand als Bravour-Studien für Handgelenk-Stakkato auszubeuten.

VII. Auch No. 26 ergiebt in der Form, welche unser Notenbeispiel zeigt, eine gute Studie für springendes Handgelenk, besonders für die linke Hand. Takt 13 und 15 müssen wahrscheinlich nach dem Modelle des 14. rekonstruirt werden und lauten alsdann so, wie sie unser Notenbeispiel darstellt.

VIII. Durch Zusammenstellung je zweier Noten des Hauptmotivs kann man aus No. 29 eine sehr nützliche Etüde für lockeres Sexten- resp. Doppelgriff-Spiel bilden, an dem sich im Mittelsatze abwechselnd linke und rechte Partie betheiligen.

IX. Aus No. 30 lässt sich in gleicher Weise eine Studie für lockeres Terzen- resp. Doppelgriff-Spiel gewinnen. Unser Notenbeispiel zeigt unter b) noch eine Variante, in der nur die beiden ersten Noten des Motivs als Doppelgriff auftreten und die sich sehr nützlich für brillantes Spiel erweisen wird.

*) Es sei hier von vornherein bemerkt, dass die Numerirung der Etüden im Nachfolgenden stets nach der Ausgabe Dr H. v. Bülow's erfolgt, weil sich wohl voraussetzen lässt, dass sich dieselbe in jedes intelligenten Klavierlehrers Händen befindet.

X. No. 31 hat in dem Part der linken Hand unseres Notenbeispiels eine veränderte Phrasirung erhalten. Bei etwas ermässigtem Tempo wird die dadurch erschwerte Ausführung der linken Hand eine grössere Ausdauer und Kraft verleihen. Die 3 Auftaktnoten, welche durch einen Stichfehler sich als Zweiunddreissigstel präsentiren, müssen als Sechszehntel ausgeführt werden.

XI. Falls man No. 44 und 45 durchweg stakkato ausführt, wird durch die erstere die kräftige Ausbildung des 4. und 5. Fingers, durch die letztere die des Daumens und des 2. Fingers der rechten Hand sehr gefördert werden.

XII. Auch No. 46 ist durch die im Notenbeispiel veränderte Phrasirung dem Stakkato-Spiele mit springendem Handgelenk dienstbar gemacht und wird dadurch der linken wie der rechten Hand förderlichste Uebung gewähren. —

Noch sei schliesslich erwähnt, dass das ursprüngliche Tempo der Etüden für die Ausführung der Varianten nicht massgebend sein kann, sondern sich nach dem jeweiligen Charakter des gewonnenen Musikstücks verschieden gestalten wird. —

Wie aus Vorstehendem ersichtlich, steckt in Cramer's Etüden noch ein gut Theil bis jetzt latent gebliebenen Unterrichtsstoffes auch für das heutige Klavierspiel. Man nutze denselben nur allseitig aus, an erfreulichen Erfolgen wird's sicher nicht fehlen!

Musik-Aufführungen.

Berlin, 12. November 1880.

Auch in ihrem zweiten Konzert fand Frl. **Emma Thursby** grosse Anerkennung für ihre aussergewöhnlichen, wenn auch noch nicht vollendeten Gesangsleistungen. Ich habe dem, was in voriger Nummer dieses Blattes über ihr erstes Auftreten geäussert wurde, nichts Neues hinzuzufügen. Wachtels Mitwirkung versetzte das Publikum in die freudigste Aufregung. Man jubelte ihm zu und staunte über die Frische seiner Stimme, den belebten Vortrag, das köstliche mezza voce des fast 60jährigen Jünglings. Leider wurde der Genuss durch die nicht immer geschmackvolle Art des Vortrages, sowie durch die geringwertigen Kompositionen, welche der Sänger bot, getrübt. Er sang nach Mozart's Bildnissarie zwei Lieder. Abt's bekanntes „Gute Nacht“ und ein andres von Pfeffer, die mir in den geheiligten Räumen der Singakademie wie ein Sacrilegium erschienen. Besonders das von Pfeffer, Text und Musik par nobile fratrum, ein sauberes Brüderpaar, einer des anderen werth. Es beginnt „Ich hab' ein kleines Vögelein.“ Später wird gefragt: „Wie heisst das kleine Vögelein“ und die Antwort lautet. Das Vögelein heisst. „Ich denk' an Dich.“ Ist es nun schon ziemlich verfänglich, dem sarkastischen Berliner Publikum offen und mit lauter Stimme zu bekennen, dass man einen kleinen Vogel habe,*) so dürfte der Name desselben gerechte Bedenken hervorrufen. Kleine Vögel heissen gewöhnlich Hänschen oder Mätzchen, aber nie habe ich einen solchen „Ich denk' an Dich“ rufen hören. Mich erinnert dies an die biblischen Verse, welche die frommen Engländer in früheren Zeiten als Vornamen führten. So hatte einer, Namens Barebone, den Vers als Vornamen angenommen: „Wäre Christus nicht für mich gestorben, so wäre ich verdammt.“ Da ein solcher aber schwerlich als Rufname dienen konnte, so benutzte man allein das letzte Wort (damned) und nannte den Träger des Namens Damned Barebone. In dem Konzerte des Frl. Th. wirkten die Herren Gustav Holländer und L. E. Bach mit. Ersterer errang mit dem Vortrage seines graziösen Spinnerliedes besonderen Beifall. Herr B. zeichnete sich durch die sehr geschmackvolle Wiedergabe einiger Kompositionen von Bülow und L. E. Bach aus. Mendelssohns Spinnlied gelangte durch das überschnelle Tempo, in dem es gespielt wurde, nicht zu rechter Geltung.

Emil Breslaur.

*) Die Berliner verzeichnen damit Einen, dem's im Kopfe nicht richtig ist.

Den 25. Oktober in der Sing-Akademie I. Montags-Konzert von W Hellmich und F Maneke, unter Mitwirkung der Frau Professor Schultzen von Asten, des Herrn Oskar Raif, sowie der königlichen Kammermusiker HH. Gantenberg, Huth, Willner und Valerius.

Guten, alten Bekannten wieder zu begegnen ist immer eine Freude, und es giebt dann jedesmal viel zu erzählen und zu fragen. „Wie sehen Sie gut aus, Sie haben sich aber auch gar nicht verändert!“ Der Musik-Referent, der nach der Sommerpause längst bewährten Künstlern wieder einmal im Konzert gegenüber steht, ist nicht in gleich angenehmer Lage. Mit der Wiederholung ihrer genugsam schon anerkannten Tugenden und Vorzüge muss er fürchten, seine Leser zu ermüden, und die Bemerkung, dass sich die Künstler „gar nicht verändert hätten,“ könnte ihm leicht von denselben übel genommen werden. Denn ein jeder Künstler muss sich verändern, natürlich in bonam partem, und nur die Anerkennung, dass seine Entwickelung in fortdauerndem crescendo begriffen ist, kann ihn recht befriedigen. Wir freuen uns, dieses Zeugniss den Konzertgebern ausstellen zu können, und hoffen, dass sie einen „Willkommens-Gruss“, den Dank für frühere Thaten und ein „Glückauf“ zu künftigen aus demselben herauslesen werden. Und nun zu den Gaben der Künstler. Der instrumentale Theil des Programmes, Mozart's Trio E-dur, E. Grieg's Sonate für Klavier und Violine F dur und Spohr's Quintett C-moll, bei welchem sich die obengenannten Kammermusiker in vorzüglicher Weise betheiligten, war nach dem für populäre Konzerte dieser Art gewiss richtigen Grundsatz zusammengestellt: „Wer Vieles bringt, wird Manchem Etwas bringen.“ Mozart, dem für die Klassiker Begeisterten, für den

neueren und neuesten Bestrebungen in der Kunst Zugewandten: Grieg, und endlich den Liebhabern eines formell abgerundeten Spiels mit Tönen (wir zählen nicht zu denselben): Spohr

Herrn Raif war die anstrengende Aufgabe zugefallen, den Klavierpart dieser 3 grossen Werke auszuführen. Er entledigte sich der technischen Seite derselben mit bekanntem, ausserordentlichem Geschick; ungewohnt an ihm waren uns nur verschiedene nicht ganz deutliche und rhythmisch genug gegliederte Passagen. Der Vielseitigkeit, die er in geistiger Beziehung bei der Wiedergabe dreier so verschiedener Stylarten hätte an den Tag legen müssen, trat ein merkwürdiges Hemmniss entgegen: sein prononcirtes „Mozartspiel.“ Wir haben an dieser selben Stelle, bei Gelegenheit eines Konzertes dieses Pianisten, in welchem er zwei Mozart'sche Klavier-Konzerte zum Vortrag brachte, schon einmal die persönliche Ansicht ausgesprochen, dass zum rechten Mozartspiel ebensowohl äusserste Glätte in der Technik und zarter, gesangvoller Anschlag gehören, (Eigenschaften, die Herr Raif in hohem Maasse besitzt), als aber auch Frische und Humor in der geistigen Erfassung der ganzen Komposition. Diese letzten Attribute fehlten damals und heut dem Spiel unseres Pianisten, es war uns im allgemeinen zu süss und empfindsam. Wir wollen jedoch gern denen beipflichten, die Herrn Raif als Pianisten par excellence Mozart'scher Kompositionen hinstellen; zugegeben also, so nur und nicht anders darf Mozart gespielt werden, so ist damit noch lange nicht zugegeben, dass auch „Grieg“ so gespielt werden müsse. Und das that Herr Raif und verfiel damit in den Fehler aller Specialisten: den der Einseitigkeit. Wir haben nach dem Vorgange unserer bedeutendsten Pianisten die Vielseitigkeit d. i. das Vermögen, die verschiedensten Stylarten charakteristisch zu interpretiren, stets für die Krone der Eigenschaften eines modernen Pianisten gehalten, und glauben es an dieser Stelle aussprechen zu müssen, dass Herr Raif, indem er seine Spielweise in eine gewisse Schablone einzwängt, der Quantität und Qualität seines Talentes zu enge Grenze zieht.

Der Sängerin des Abends, Frau Schultzen von Asten wollen wir einfach Dank sagen für den Vortrag der drei Lieder Mendelssohn's.

Beim Empfangen der grössten Geschenke wird am wenigsten gesprochen, ein „Blick, ein Händedruck, manchmal auch eine Thräne sagen genug, sagen Alles. Dank verdient aber auch Frl. Julie von Asten für die in Technik und geistiger Auffassung gleich vollendete Klavierbegleitung. Und endlich noch, dem Wahlspruch huldigend „suum cuique“, wollen wir nicht vergessen, einem Mitwirkenden Erwähnung zu thun, dessen Stimme bald voll und mächtig wie Orgelton, bald süss wie Flöten unser Ohr traf. Wir meinen den Konzertflügel von Duysen. Er gehörte zu den schönsten seiner Art.

A. Werkenthin.

Herr Emil Hoppe veranstaltete am Sonnabend, den 23. Oktober, im Saale des Architekten-Hauses ein Prüfungs-Konzert von Schülerinnen der Mittel- und Ober-Klassen der unter seiner Leitung stehenden „Neuen Musikschule.“ Die Bezeichnung „Prüfungs-Konzert“ statt der sonst für ähnliche Veranstaltungen üblichen „Prüfungs-Aufführung“ oder kurzweg „Prüfung“ erregte in uns in Hoffnung auf Programm und Ausführung höhere Erwartungen. Dem ersteren war durch die vom Direktor in umsichtsvoller Weise getroffene Auswahl der Stücke vollkommen Rechnung getragen, da das Programm nur Werke der besten älteren und neueren Meister nannte, und von diesen wieder das Beste. Die Erwartungen auf aussergewöhnlich hervortretende Ausführung wurden nicht erfüllt. Wir wollen und können Herrn Hoppe daraus keinen Vorwurf machen. Zuvörderst will es uns erscheinen, dass Leistungen von Schülern der Mittel-Klassen überhaupt niemals Anspruch auf Konzert-Reife machen können, demnächst ist uns ja aber auch Allen zur Genüge bekannt, wie oft selbst bei den besten und sichersten Schülern der Ober-Klassen das unvermeidliche Lampenfieber störend und schädigend einwirkt. Wir wollen deshalb die durch den Ausdruck „Konzert“ provozirte kritische Feder bei Seite legen, und nur in aller Kürze berichten, welchen Eindruck wir von der „Prüfung“ empfingen. Derselbe war ein durchweg günstiger, und stellte dem Direktor der Anstalt ein erneutes Zeugniss seiner musikalischen Tüchtigkeit und pädagogischen Befähigung aus. Die Schüler, welche wir hörten, spielten alle klar, korrekt und mit musikalischem Verständniss. Einige sogar (No. 7 und 8, hatten in Bezug auf gefühlsinnigen Vortrag hübsche Momente, und zeigten auch durch Auswendigspielen gute musikalische Veranlagung. — Ein kritisches Bedenken jedoch, welches sich über die Schüler hinaus an den Lehrer richtet, und deshalb wohl auch bei Prüfungen berechtigt und gestattet sein wird, wollen wir hier nicht verschweigen. Es bezieht sich auf die Wahl der Stücke. Wir geben Herrn Hoppe vollkommen Beifall, wenn er dabei nach dem Grundsatz verfährt „Vom Guten das Beste“, müssen uns aber entschieden dagegen erklären, dass er Aufgaben stellt, die über die Kräfte der Schüler (nicht blos seiner eigenen, sondern überhaupt aller) weithinausgehen. Beethoven's Sonate op. 111! Welcher Pianist gehört dazu, sie technisch zu überwinden, im Konzert zu überwinden? Welcher reife Musiker, dem erhabenen Gedankenfluge, den Beethoven im 2. Satz dieser Sonate nimmt, zu folgen? Welcher Meister, den tiefsinnigen Gefühlsinhalt der Variationen zum Ausdruck zu bringen? — Und das soll eine Schülerin leisten?! Die Zeit der Zeichen und Wunder ist vorbei! Es war uns deshalb, offengestanden, recht angenehm, dass Frl. Gertrud Neumann, welche zu diesem Experiment verurtheilt war, wegen Unwohlseins hatte absagen lassen. Es geht dem Frl. der Ruf der besten Schülerin des Herrn Hoppe und einer tüchtigen Pianistin voraus. Doch desto besser so.

Zum Schluss sei noch erwähnt, dass Frau Klara Riedhoff, Gesanglehrerin der „Neuen Musikschule“ Gelegenheit nahm, sich dem Publikum (uns zum ersten Male) vorzustellen, und in dem Vortrage von Gluck's bekanntester Arie aus Orpheus „Ach, ich habe sie verloren“ sichere und reine Intonation, deutliche Aussprache und sympathischen Stimmklang erkennen liess, — Eigenschaften, die sich in dem Lieder-Vor-

träge ihrer Schülerin, Frl. Anna Hoppe wiederholten, und für die Lehr-Fähigkeit und Thätigkeit der Sängerin ein wohlbefriedigendes Zeugniss abgaben.*)

A. Wertheim.

Der II. Quartett-Abend der Herren Joachim, de Ahna, Wirth und Hausmann (Freitag, den 22. Oktober im Saale der Singakademie) ging unter Mitwirkung der Herren Jacobsen, Kruse, Moser und Dechert in allbekannter Vortrefflichkeit von statten. Ausser Mendelssohn's A-dur-Quintett (op. 18), dessen Scherzo ebenso wie das Adagio affettuoso ed appassionato aus dem darauf folgenden F-dur-Quartett (op. 18) von Beethoven einen Glanzpunkt der Reproduktion bildete, kam ein Streich-Oktett (C-moll) von Woldemar Bargiel (op. 15a) zur Aufführung, wodurch dieser Quartettabend ein erhöhtes Interesse gewann. Auch diese Bargiel'sche Komposition, die von den Ausführenden mit grossem, liebevollem Künstler einstudirt war, legte aufs neue „deutlich an den Tag, dass Bargiel zu den berufensten Epigonen des Beethoven'schen Geistes gehört. Der erste Allegro-Satz athmete sowohl in Form als in Ideengehalt ganz das Beethoven'sche Pathos, die volle Wirkung dieses Theiles, den ein ebenso markiges, als prägnant klares Thema äusserst wohlthuend einleitet, wurde indess dadurch um ein weniges beeinträchtigt, dass die thematische Entwickelung etwas in die Breite geht, ohne immer gerade neue Ton-Momente hervorzubringen. Eine sehr glückliche Inspiration tritt aus dem II. und III. Satze entgegen, die zur Einheit verschmolzen erscheinen. Hier übte der sich mehrmals wiederholende Wechsel zwischen Andante- und Scherzo-Theil, die auch beide an und für sich durch bedeutsame Melodik hervorragen, einen eigenartigen Zauber aus. Um der Wahrheit überall die ihr gebührende Ehre zu geben, darf denn auch nicht verschwiegen werden, dass das Andante-Thema dieser stimmungsvollen Tonstücke Schubert's Lied „Du bist die Ruh" und das Scherzo-Thema Mendelssohn's Elfenweben aus der Sommernachtstraum-Ouvertüre in Erinnerung brachte. Dagegen ist der Schlusssatz durchaus eigenartig sowohl hinsichtlich seines musikalischen Charakters wie auch hinsichtlich seiner formellen Gestaltung. Diesem wild romantischen Finale verleiht zumal die Wahl gewisser Harmoniefolgen ein spezifisch nordisches Gepräge. Das Auditorium begrüsste diese Tonschöpfung Bargiel's als eine hochwillkommene Gabe.

Herr **William Wolf** veranstaltete in seiner Eigenschaft als Dirigent des Königstädtischen Gesangvereins Sonntag, den 31. Oktober ein Konzert im Saale des Hôtel Imperial (Arnim). Das Hauptinteresse des Abends beruhte auf der Vorführung der ganzen Musik zu den „Ruinen von Athen" von Beethoven, ein Werk, das zwar nur eine Gelegenheitskomposition ist, aber als Gelegenheitsmusik einen Beethoven allüberall Genie Blitze offenbart. Der Dirigent hat es jedenfalls nicht an begeistertem Eifer beim Einstudiren dieses Werkes, wie auch bei dem des 55. Psalmes von Mendelssohn fehlen lassen: das bewies unter anderem die grosse mit rhythmischer Genauigkeit gepaarte Gesangesfreudigkeit der nicht sonderlich zahlreichen Männerstimmen. Allein es bleibt dem Verein noch manches zu thun übrig, ehe er allen künstlerischen Anforderungen wird genügen können. Dem Tonkörper dieses Vereins, zumal den Männerstimmen, haftet noch zu viel Materielles an, insonderheit müssen sie noch lernen, ihre Kraft zu zähmen, damit sie die schwachen Frauenstimmen nicht erdrücken. Aber die offenbar vorhandene Lust und Liebe können auch hier noch „die Fittige zu grossen Thaten" werden. Den verbindenden Text zu den „Ruinen von Athen" sprach in sehr anerkennenswerter Weise Herr Moritz Türk. Die Soli waren durch Frl. Marianne David und durch den Kgl. Domsänger Albert Robach vortrefflich besetzt. Beide erfreuten auch durch Liedervorträge von Schubert, Schumann (Hr. Robach) Jensen u. Dorn (Frl. David). Das Dorn'sche „Mond, hast du nicht gesehen" sang Frl. David so entzückend, dass sie es auf stürmisches Begehren wiederholen musste. Endlich ist noch die jugendliche Pianistin Frl. Bertha Cohn*) zu erwähnen, welche, von Herrn W. Wolf aufs angemessenste unterstützt, die Oberstimme von 6 vierhändigen Klavierstücken von E. Hartmann und M. Moszkowsky mit glänzender Technik ausführte. Frl. Cohn kann als Pianistin in Wahrheit aber erst beurtheilt werden, wenn sie, wozu sie ja wohl befähigt sein dürfte, Solostücke zum Vortrage bringt.

Alfred Kalischer.

Unter ungewöhnlich günstigen Bedingungen eröffneten am 1. d. M. die Herren **Xaver Scharwenka, Gustav Hollaender** und **Heinrich Grünfeld** den diesjährigen Cyklus ihrer, schon seit einer Reihe von Jahren vom hiesigen Publikum durch besondere Theilnahme ausgezeichneten Abonnementskonzerte. Eine zahlreiche und genussfrohe Zuhörerschaft, vortreffliche Disponirtheit der drei Konzertgeber, eine „zündende" Gesammtwirkung, endlich ein Programm mit zwei Novitäten von Bedeutung neben einer Anzahl bekannterer Kompositionen, von diesen wesentlichen Merkmalen eines interessanten Sing-Akademie-Abends war im besagten Falle nicht eines zu vermissen. Um den dabei betheiligten schaffenden Künstlern den Vortritt zu lassen, so sei zunächst bemerkt, dass das, den Abend eröffnende Trio von Karl Goldmark (Op. 33 E moll) sich als eine der glücklichsten Inspirationen des durch seine „Königin von Saba" bereits populär gewordenen Autors erwies. Eine ungesuchte Naivetät, ein glückliches Vermeiden aller ausgefahrenen Geleise, diese Eigenschaften allein sichern in meinen Augen der Goldmark'schen Arbeit den Vorzug vor einem ganzen Stosse von Kammermusik, wäre sie auch von seinen berühmteren Rivalen auf diesem Gebiete unterzeichnet. Und wie der rein empfindende, so gelangt auch der denkende Hörer zu seinem Recht, denn in keinem Satze des Trio's lässt es der Komponist an dem ernsten Streben fehlen, seiner glücklichen Inspiration durch allseitige Verwerthung seines

*) Den vortrefflichen Leistungen der unter Dr. Alfr. Kalischer Leitung stehenden Ensemble-Klassen sei noch besonders erwähnt.

*) Eine Schülerin des Herrn Oskar Eichberg.

E. B.

reichen technischen Könnens die rechte Weihe zu geben. — Den gleichen Beifall wie das, übrigens auch trefflich einstudirte Trio fand die zweite Novität, Polnische Nationaltänze für Violine von X. Scharwenka-Hollaender, und zwar durchaus verdientermassen, da sowohl die Auswahl der echt volksthümlichen Weisen als auch ihre Bearbeitung vom feinsten Geschmack zeugt, namentlich aber die violinistische Befähigung Hollaenders sich in einer wahrhaft überraschenden Weise kund gab. Möchte auch Herr Grünfeld uns ein andres Mal mit einer mehr auf seine Individualität berechneten Komposition erfreuen! Das diesmal von ihm gewählte Andante von A. Rubinstein gehört zu den vielen Arbeiten des Komponisten, in denen es ihm „nicht Ernst ist, was zu sagen" und er demzufolge sich und Andre durch Verwendung der allerbilligsten Routine-Mittelchen über die innere Hohlheit hinwegzutäuschen sucht. Die dieser Nummer folgenden Liszt'sche Polonaise, von X. Scharwenka, besonders in den zarten Partien mit vollendeter Meisterschaft vorgetragen, wirkte um so wohlthuender, und hier darf nicht vergessen werden einem fünften Mitwirkenden die Ehre zu geben, dem herrlichen, jeder Laune des Pianisten folgenden Bechstein'schen Flügel, dessen Klang aufs neue von der unvergleichlichen Leistungsfähigkeit dieser Instrumente Zeugniss ablegte.

Frau Marie Klauwell aus Leipzig brachte mit gutem Erfolg und unter grossem Beifall eine Puritaner-Arie, sowie drei Lieder von Schumann, Schubert und W. Taubert zu Gehör. Ich kann mich diesem Beifall nur theilweise anschliessen, denn es mangelte der Sängerin an der nöthigen künstlerischen Ruhe und Freiheit, um ihre quantitativ wie qualitativ reichen Stimmmittel und ihre achtungswerthe Koloraturfertigkeit in rechter Weise zu verwerthen. Mehr als einmal verlief sich eine bis zu einem gewissen Punkt glänzend ausgeführte Passage schliesslich im Sande, oder blieb, bei im allgemeinen guter Aussprache das entscheidende Wort unverständlich — Mängel des Vortrags, die eine übrigens so tüchtige Künstlerin wie Frau Klauwell jedenfalls mit Leichtigkeit zu beseitigen wissen wird.

W. Langhans.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Schon seit längerer Zeit verbreiteten Mitglieder des Stern'schen Gesangvereins erfreuliche Kunde über ihren neuen Dirigenten, Herrn Professor Ernst Rudorff. Man rühmte seine künstlerische Einsicht, Gewissenhaftigkeit und Treue, seine mit Energie gepaarte Milde und Geduld. Solche Eigenschaften eines Dirigenten und ein auf die künstlerischen Absichten desselben so willig und freudig eingehenden Chor mussten Leistungen zeitigen, welche auf die höchste künstlerische Vollendung Anspruch machen können, wie dies die erste am 4. November unter Rudorff's Leitung stattgehabte Aufführung bewies. Eine Bach'sche Kantate und Mendelssohns Walpurgisnacht waren die Chorwerke des Abends. Prof. Joachim spielte das Mendelssohn'sche Violinkonzert in einer Vollendung, wie es hier wohl noch nie gehört worden ist.
E. B.

— Auszug aus dem Taufbuche der katholischen Stadtpfarrei Messkirch. „Im Jahre 1780 den 22. November wurde hier geboren Conradin Kreutzer, ehelicher Sohn des verstorbenen Joh. Baptist Kreutzer und der Barbara Hegeln von hier, was hiermit bekundet. Messkirch, den 9. Juli 1878. Das Erzbischöfliche Stadtpfarramt (gez.) Sayer." (Hiernach dürfte über das Geburtsjahr Kreutzers wohl kein Zweifel mehr obwalten. E. B.)

— Am 7. November starb hier der berühmte Musiktheoretiker Karl Friedrich Weitzmann nach langjährigen Leiden an Entkräftung. Derselbe wurde in Berlin am 10. August 1808 geboren, wurde schon in früher Jugend, als sich ein ausgesprochenes Talent für das Violinspiel zeigte, Schüler von K. W. Henning und studirte die Komposition unter Leitung Bernhard Kleins. Später ging er nach Kassel, um sich dort unter Louis Spohr in seiner Kunst zu vervollkommnen und nahm, 24 Jahre alt, einen Ruf als Konzertmeister und Ober-Dirigent am Theater in Riga an. Hier lernte er auch Heinrich Dorn kennen, mit dem vereint er eine deutsche Liedertafel gründete. Nach zwei Jahren vertauschte er diese Stellung mit der eines Musikdirektors am Theater in Reval, von wo er einem Rufe als Vorgeiger an der kaiserlichen Kapelle in St. Petersburg folgte. Die Mitglieder dieser Kapelle werden nach zehnjähriger Dienstzeit mit einem anständigen Ruhegehalt pensionirt, und auch Weitzmann hielt deshalb die zehn Jahre aus, in welcher Zeit er nebenbei auch noch das Amt eines Dirigenten an der St. Annenkirche bekleidete. Als russischer Pensionär nahm er 1846 seinen Abschied, machte mit dem berühmten Oboisten G. Brod eine Kunstreise durch Finnland und wendete sich dann nach Paris, um hier in den reichhaltigen Bibliotheken theoretischen und geschichtlichen Studien sich zu widmen. Zu gleichem Zwecke ging er ein Jahr später nach London und kehrte dann 1848 nach seiner Vaterstadt Berlin zurück, die er von nun an zu seinem ständigen Domicil erwählte. Hier erwarb er sich als ausgezeichneter Theoretiker bald einen grossen Ruf und Schüler strömten ihm von nah und fern zu. Seine schriftstellerische Thätigkeit war eine sehr ausgedehnte, und sie machte um so grösseres Aufsehen, als er sich namentlich der neudeutschen Schule in der Musik zuwandte und die praktischen Fortschritte eines Richard Wagner und Franz Liszt theoretisch zu begründen suchte. Ausser zahlreichen Aufsätzen in Zeitungen und Fachzeitschriften hat Weitzmann auch viele selbstständige grössere und kleinere Werke veröffentlicht. Die bedeutendsten darunter sind sein Harmoniesystem, das 1860 mit einem Preise gekrönt wurde, die neue Harmonielehre im Streite mit der alten, Geschichte der griechischen Musik, mit 45 alt- und neugriechischen Melodien, Geschichte des Klavierspiels und der Kla-

kalender, mit vielen Musikbeilagen. Sein Schüler E. H. Bowman hat sein Lehrbuch der Harmonie auch in englischer Sprache veröffentlicht. Als Komponist ist Weitzmann weniger von Bedeutung gewesen. Am hervorragendsten sind auch die gelehrten Arbeiten gewesen, wie seine Kontrapunktstudien und musikalischen Räthsel.

— Durch die Verlagshandlung von Wilhelm Streit in Dresden gelangt demnächst ein Kunstwerk ersten Ranges zur Ausgabe, nämlich ein Heft mit 300 Porträts von Künstlern und Künstlerinnen und deren Biographien. Es besteht aus 34 Seiten Text und 9 photographischen Bildertafeln in vorzüglicher Ausführung. Das Werk ist nicht zu verwechseln mit dem Tableau, das dieselbe Handlung vor kurzem herausgegeben.

Leipzig. Th. Hentschel's Oper „Lancelot" errang bei der ersten Aufführung auf hiesiger Bühne lebhafteste Anerkennung.

Würzburg, 6. November. Richard Wagner's Erstlingsprodukt „Die Hochzeit" (unvollendete aber noch unaufgeführte Oper) beschäftigte heute die Civilkammer des Landgerichtes. Im Jahre 1834 widmete Wagner dem einige Jahre später aufgeflogenen Musik-Verein dieses Produkt und der damalige Sekretär erhielt das Manuscript als Ersatz für die dem insolventen Vereine gemachten Baarvorlagen. Nach dem Tode des Sekretärs beauftragten die Erben desselben den hiesigen Musikalienhändler Röser mit der Verwerthung des Nachlasses. Röser kaufte u. a. auch das obige Manuskript für 8 Gulden und überliess es an seinen Sohn, seinen Nachfolger, um 300 Fl., weil mit der Zeit Wagner auch bekannter und infolgedessen theurer geworden war. Vor ungefähr Jahresfrist bot nun Röser das Manuskript in einer musikalischen Wochenschrift zum Verkauf an und es wurden ihm von einem Vertreter des Meisters 150 ℳ geboten, zu welchem Preise Röser es nicht abgab. Nun liess Wagner Klage stellen auf Herausgabe der Oper und heute kam die Sache, nachdem sie vertagt und inzwischen viele Sachverständige und Zeugen gehört worden waren, zum Aufruf. Der Kläger wurde abgewiesen und in sämmtliche sehr erhebliche Kosten verurtheilt. Wagner wird voraussichtlich appelliren.

Meinungs-Austausch.

Herrn W. Drabitius, Berlin.

Sehr geehrter Herr Kollege!

Ihre Vermuthung, dass ich mit der in meinem Artikel „Ueber das Erlernen der im Bassschlüssel geschriebenen Noten" (Klavier-Lehrer No. 20) angezogenen „gerühmten" Klavierschule Ihre Unterrichtswerke **nicht** gemeint habe, ist vollkommen richtig, denn ich lernte Ihr Op. 76 erst kennen, nachdem ich den Artikel geschrieben und dem Redakteur übergeben hatte. Ich bedauere, dass die Kenntnissnahme Ihres Werkes mich nicht zu veranlassen im Stande war, das Manuscript zurück zu fordern.

Da Sie meinen Zeilen eine Entgegnung zu widmen sich entschlossen haben, wird Ihnen in denselben nicht entgangen sein, dass ich dort ausdrücklich sagte: „Erfahrung gegen Erfahrung"; mit „mathematischen Beweisen" kann ich für die Richtigkeit meiner Erfahrung nicht einstehen. Erlauben Sie mir obiges, diesen Maasstab auch für Ihre Entgegnung anlegen zu dürfen.

Sie wollen dem Schüler durch die aufgenöthigte Transposition eine **Erleichterung** verschaffen, die ich für eine **Erschwerung** ansehe, während ich es für **leicht** halte, die Bassnoten in ebensolcher Weise einzuprägen, wie die Violinnoten, meinetwegen mit Hilfe eines ebenso erfundenen Verschens. Bei meiner Forderung würde für das Abspielen der Bassnoten nur die eine Geisteskraft, das **Gedächtniss**, in Anspruch zu nehmen sein. Sie werden ausser demselben auch noch zur Berechnung das **Nachdenken** und **Ueberlegen** gebrauchen, wenn Sie auch diese Thätigkeiten durch das Einprägen der Terzfolgen von Linien- und Kopfnoten auf ein Minimum einzuschränken versuchen. Während Sie für das Ausgehen **von einer** Grundeinheit (dem Violinschlüssel) ausser dem **Gedächtniss** zur Transposition das **Nachdenken** und **Ueberlegen** in Anspruch nehmen, fordere ich für die **zwei** Grundeinheiten (Violin- und Bassschlüssel) nur das Gedächtniss, das **mechanische Auswendigwissen**, welches **kein** Nachdenken fordert, so wenig wie das Hersagen und Anwenden des Einmaleins.

Es ist klar, dass der Zusammenhang des Notensystems auf Ihre Weise ganz anschaulich dargestellt wird, aber darum handelte sich's erst in zweiter Reihe, wenn ich darauf aufmerksam machte, dass die Schüler durch das Transponiren beim Spielen oft zu Irrthümern veranlasst werden, weil sie dasselbe vergessen und statt die Noten als Bassnoten zu spielen, dieselben anschlagen, als hiessen sie ebenso wie die Violinnoten. Wenn Sie wollen, können Sie ja mit Hilfe einer zwischen beide Systeme gezogenen, vielleicht **farbigen** Linie um die Grenzen der beiden augenfällig zu machen, **ein** System von 11 Linien herstellen und für das Ganze den Violinschlüssel benutzen, der dann in der 4. Linie von **oben** stände, denn in der That sind ja die 5 Linien des Basssystems nichts anderes, als die von der 2. unteren Hilfslinie an verlängerten Hilfslinien des Violinschlüssels. Es wäre der dann in die 2. Linie unterhalb der farbigen zu setzende Bassschlüssel nichts als ein zweiter Wegweiser. Damit wäre für die **Uebersicht** freilich etwas gewonnen, nicht aber für das **Spielen** der Noten, das ich in meinen Zeilen allerdings nur mit „**Lesen**" bezeichnete.

Wenn ich nun den praktischen Zweck ins Auge fasse, so haben Sie die angebliche Erleichterung doch jedenfalls nur angewandt, um Zeit zu gewinnen, da der Schüler die leichtere Art in kürzerer Zeit sich aneignen kann. Die aus Ihrer Methode sich ergebende Unsicherheit geben Sie selbst zu, indem Sie sagen: „... ist der Kranke genesen" etc. — bis „wirft er die Krücken fort."

Also: Unsicherheit bis zur Genesung. — In der Regel treten die Bassnoten doch nur in spärlicher Zahl ein, zur Begleitung der kleinen Stücke zwischen Tonika, Dominante und Subdominante meistens ein. Da auch die Zahl der Tonarten in dieser Zeit eine sehr beschränkte ist, so scheint es mir nicht das Gedächtniss und die Kraft eines Schülers zu überbürden, wenn ich ihm zumuthe, die wenigen im Stücke vorkommenden Bassnoten ohne Transposition **auswendig** zu behalten. Dann ist ihm nicht Gelegenheit zur Verwechselung der Bass- mit den Violinnoten geboten, weil ihm das Mittel dazu nicht gelehrt ist. Ich glaube, dass diese Methode sicherer und schneller zum Ziele führt, als die von Ihnen beliebte, die nur eine **scheinbare** Erleichterung ist.

Ob der Bratschist oder der Violoncellist seinen Alt- und Tenorschlüssel auch durch die Transposition vom Violinschlüssel aus erlernt oder nicht, weiss ich nicht, aber denken Sie sich die Unsicherheit, welcher

der Violoncellist, der oftmals Bass-, Tenor- und Violinschlüssel lesen und bei dem letzteren noch daran denken muss, die Noten eine Oktave tiefer zu spielen, durch die mehrfache Transposition ausgesetzt wäre!

Was Sie nun zum Beweise Ihrer Einheitstheorie in Betreff des Partiturspiels sagen, trifft ebenfalls nicht genau zu. Sie wissen, dass dabei verschiedene Erleichterungen angewandt werden, die das Transponiren ersparen, z. B. lesen Sie doch wahrscheinlich ebenso wie alle Anderen die E und Es, Hörner und Trompeten im Bassschlüssel, die A-Klarinette im Diskantschlüssel etc. Wenn Sie Hörner, Trompeten und Klarinetten nach Ihrer Theorie transponiren wollen, so müssen sie ja Violin- in Violinschlüssel transponiren, während es sich dort doch nur um Transposition aus Tonart in Tonart handelt. Wo nehmen Sie nach Ihrer Theorie die Vorzeichnungen z. B. bei einem Stücke in B dur für die B Klarinette, die doch in C-dur notirt ist, her?

Es ist ein Fehler allgemein gehaltener Sätze, dass sie in vielen Fällen nicht zutreffen, wie man auch von jedem Gleichnisse sagt: „es hinkt." So bin ich überzeugt, dass auch Sie Männer wie Liszt, H. von Bülow, Dorn, J. Stern etc., die ungewöhnlich gut vom Blatt spielen und „erstaunliches" im Partiturspiel leisten, doch noch zu „musikalisch reichbegabten Künstlern" rechnen, obgleich nach Ihrer Theorie das „Gute vom Blattspiel" nur der Mittelmässigkeit eigen ist, das grosse Talent aber schlecht prima vista spielt.*) Wenn Sie genau zusehen, hängt die Fähigkeit, gut vom Blatt zu spielen, nicht nur von ungewöhnlich grosser Uebung, sondern ausser musikalischer Begabung, von andern Seiten der Geistesbegabung und Entwicklung ab, die vollständig zu fixiren, meine Erfahrungen allerdings noch nicht ausreichen. Die musikalische Begabung ist sehr vielseitig und theilt sich nicht bloss in zwei Richtungen und offenbar hängt sie mit andern Geistesgaben und Entwickelungen anderer Geisteskräfte ja sogar Sinnesorgane verschieden zusammen.

Mit der Versicherung der vollkommensten Hochachtung Ihr ergebener

Neubrandenburg, 8. Oct. 1880. A. Naubert.

*) Das hat Herr Drabitius nach meiner Auffassung nicht als Regel hingestellt. E. B.

Antworten.

Frl. Emma Hartlieb in Schwerin. In Bezug auf Ihre vor kurzem an mich gerichtete Frage antwortet Herr Kleutzer in Papenburg.

„Das Spielen auf dem Pianino greift die Nerven viel stärker an als auf dem Flügel, weil der Ton in gleicher Höhe mit dem Kopfe seine Entstehung hat, also viel schärfer auf die cortischen Fasern *wirkt, als der Ton eines Flügels."

Das mag wohl seine Berechtigung haben, doch dürfte der viel stärkere Flügelton die Nerven nicht in noch höherem Grade angreifen?

Herrn F. Adam in Wesel. Ich bringe an dieser Stelle Ihre im Namen verschiedener Ihrer Kollegen abgegebene Erklärung, dass die in No. 20 d. Bl. veröffentlichte Auffassung „Die Zulassung zum hors de concours auf der Düsseldorfer Gewerbe-Ausstellung gelte als höchste Auszeichnung," eine irrige sei, und mache meinen Berichterstatter für die Richtigkeit seiner Behauptung verantwortlich.

Abonnent in Leipzig. Ich rathe wohlmeinend ab, zumal B. von dort hier schon eine Niederlage errichtet hat, die aber voraussichtlich geringe Erfolge haben wird. B. und D. beherrschen hier den Markt vollständig, und neben ihren bewährten Fabrikaten, die Weltruf haben, dürften andre schwerlich aufkommen.

Herrn Becker in Siedlce bei Warschau. Ueber die Liszt'sche Klavierschule lese ich jetzt in der Neuen Zeitschrift für Musik Folgendes: „Mit der grossen, sehnsüchtig erwarteten technischen Pianoforteschule in 3 Bden (der 3. Bd. enthält namentlich wundervolle Etüden zur Pflege der Triller etc.) hält der Meister leider immer noch zurück. Es fehlt nur noch die letzte Feile sowie der Fingersatz etc., und die pianistische Welt hat ein sicher epochemachendes Werk mehr in der Hand, „„ein technisches Evangelium"", wie es dem Refer. gegenüber eine geistreiche Dame ganz treffend bezeichnet."

Nun videremo. Es wäre erfreulich, wenn dem so wäre. Mir schrieb der Meister einmal: „In Sachen der Methodik und Pädogogik bin ich schlechterdings inkompetent." Hoffentlich ist dies nur cum grano salis zu verstehen.

Einsender des Konzertprogramms aus Freienwalde. Wenn Sie den „Klavier-Lehrer" lesen würden, müssten Sie wissen, dass er sich den engbemessenen Raum durch Aufnahme von gleichgültigen Konzertprogrammen nicht noch mehr verkürzen lässt.

Herrn Fr. Nowosely in Bozen. Die verlangten Nummern sind an Sie abgesandt worden.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Am Dienstag, den 2. November fand im grossen Hörsaale der Kgl. Hochschule die statutenmässige Generalversammlung statt. Nach einem kurzen Rückblicke des Vorsitzenden auf die Thätigkeit des Vereins seit der letzten Generalversammlung trug der Rendant, Herr Werkenthin, seinen Bericht über das Kassenwesen vor. Darnach betrug am 2. Novbr. das Gesammtvermögen des 169 Mitglieder zählenden Vereins aus Mk. 2676.09. Dem Rendanten wurde, nachdem ihm Herr Prof. Löschhorn, der stellvertretende Vorsitzende des Kuratoriums, die vollste Anerkennung über seine Verwaltung ausgesprochen hatte, Decharge ertheilt und der einstimmige Dank der Versammlung ausgedrückt. Die darauf folgende Neuwahl des Vorstandes und Kuratoriums ergab die Wiederwahl aller bisherigen Mitglieder. Für das Vereinsjahr Novbr. 1880 bis Novbr. 1881 besteht demnach der Vorstand aus den Herren Prof. Dr. Julius Alsleben, I. Vorsitzender, Prof. Emil Breslaur, II. Vorsitzender, Dr. Alfred Kalischer, I. Schriftführer, Xaver Scharwenka, II. und Dr. Hans Bischoff, III. Schriftführer, Albert Werkenthin, Rendant, Aloys Hennes, I. Ordner und Rudolph Dobritzsch, II. Ordner. Das Kuratorium besteht aus den Herren Prof. August Haupt, Vors., Prof. Adolph Loeschhorn, stellv. Vors., Otto Lessmann, Schriftführer, Oskar Eichberg, Prof. Dr. Eduard Franck, Prof. Wilhelm Jähns und Prof. Ernst Rudorff. — In der sich daranschliessenden „ordentlichen Vereinsversammlung" eröffnete der Vorsitzende, dass Herr Germer in Dresden der Vereinsbibliothek 1 Exemplar seiner „Technik des Klavierspiels" verehrt hat, wofür ihm der Dank des Vereins übermittelt werden soll. Es folgte dann ein Antrag des Herrn Prof. Breslaur, des Inhalts, dass auch solche Musiklehrer, welche nicht der Krankenkasse beizutreten gewillt sind, Aufnahme in dem allgemeinen Verein finden sollen. Auf Herrn Lessmann's Vorschlag wurde

beschlossen, diese Angelegenheit demnächst speciell auf die Tagesordnung zu setzen. Im Anschluss daran beantragte Herr Werkenthin, dass das alte, allgemeine Vereinsstatut einer genauen Durchsicht unterzogen werde, weil zwischen diesem und dem Krankenhausstatut mannigfache Widersprüche obwalten. Auf Vorschlag des Vorsitzenden wurde Herrn Werkenthin die Redaktion des Statuts allein anvertraut. Endlich genehmigte die Versammlung den Antrag des Herrn Prof. Breslauer, welcher wünscht, dass beide Anträge bereits in der nächsten Versammlung, die eine ausserordentliche Generalversammlung sein muss, zur Entscheidung kommen sollen. Von verschiedenen Mitgliedern wurden noch Mittheilungen über den guten praktischen Erfolg des Vereins-Jahrbuches gemacht.

Anzeigen.

Den Beginn der musikgeschichtlichen Vorträge im Berliner Klavier-Lehrer-Seminar muss ich aus Gesundheitsrücksichten verschieben.

William Wolf.
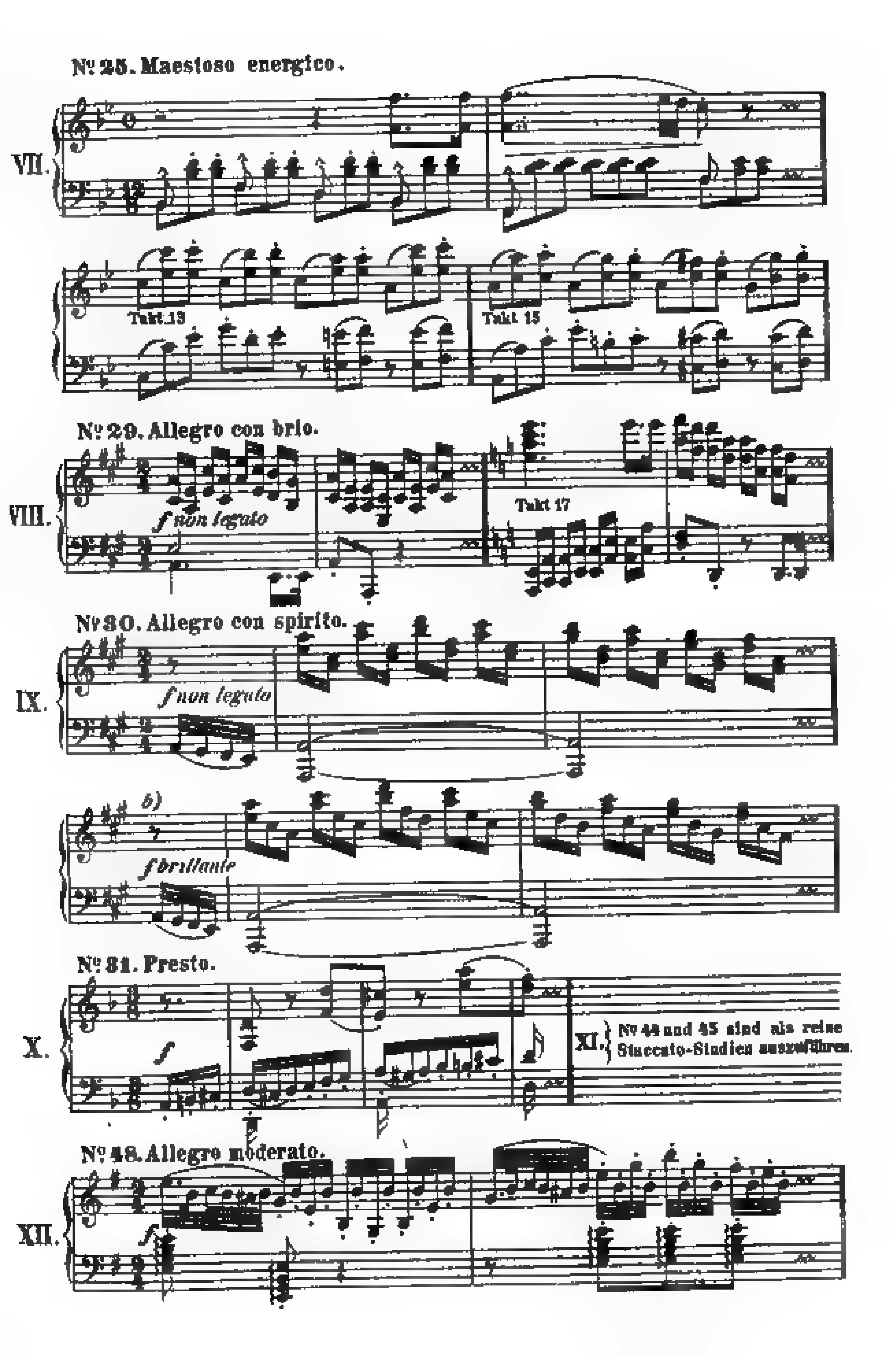
An die Herren Verleger.

Für meine diesjährige Weihnachts-Musikalien- und Bücherschau in diesem Blatte bitte ich um Einsendung geeigneter Werke. Dieselben werden auch in der Ausstellung musikpädagog. Lehr- und Hilfsmittel niedergelegt und empfohlen.

Nur Werke, welche ich bis zu Anfang Dezember erhalte, können berücksichtigt werden. **Emil Breslaur.**
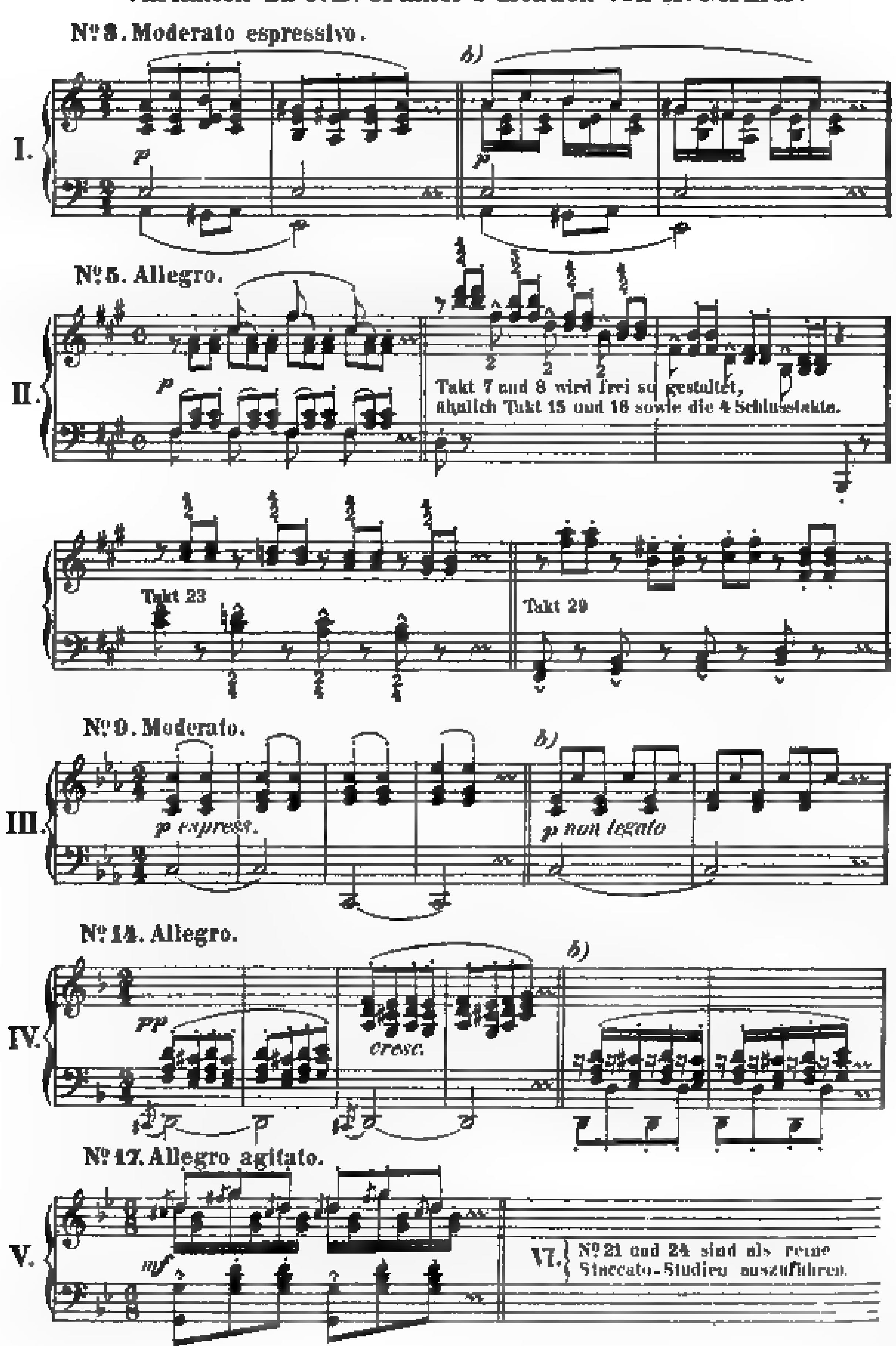
Der heutigen No. liegt von der Verlagshandlung **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** ein **Verzeichniss klassischer und moderner Pianofortewerke für den Salon und Konzertsaal** bei, auf das wir hiermit besonders aufmerksam machen! D. R.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.



Nº 25. Maestoso energico.
VII.
Takt 13
Takt 15
Nº 29. Allegro con brio.
VIII.
f non legato
Takt 17
Nº 30. Allegro con spirito.
IX.
f non legato
b)
f brillante
Nº 31. Presto.
X.
f
XI.
Nº 44 und 45 sind als reine Staccato-Studien auszuführen.
Nº 48. Allegro moderato.
XII.
f

Varianten zu J.B. Cramer's Etüden von H. Germer.



Beilage zu Nº 22 des „Klavier-Lehrer" 1880.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt (Berlin), Louis Köhler (Königsberg), Dr Ferdinand Hiller (Cöln), Dr. Oskar Paul (Leipzig), Dr. Emil Naumann (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 23. **Berlin, 1. Dezember 1880.** **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M.*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M.*

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Eine Episode aus den Jugendjahren von Hector Berlioz,

miterlebt und erzählt von **Louis Schlösser.**

(Schluss.)

Kaum wagte ich meinen Sinnen zu trauen, als in der Frühstunde, wo ich noch zu Bette lag, die Thüre sich öffnete und — Berlioz war es, der hereintrat! Stillschweigend entrollte er ein Notenblatt, legt es auf's Klavier, wendet sich zu mir und mit den Worten „la marche au supplice“ (der Gang zur Hinrichtung) beginnt er eine Musik von wunderbarer Zeichnung, von Harmonien und Ideen durchwebt, wie ich sie vordem nie gehört, eine Poesie in Tönen, wie sie nur einem blutenden Herzen entströmen konnten, ein Stimmungsbild, das er in vergangener Nacht geschaffen. So dürftig er durch Singen und Spielen zugleich den Inhalt auch wiederzugeben vermochte, so fühlte ich mich dennoch aufs lebhafteste von dieser Schöpferkraft und Grossartigkeit ergriffen und rief ihm zu: „Das Stück darf nicht ein Vereinzeltes bleiben; ein Kranz von Blumen und Blüthen, von Trauer und Freude, von Ernst und Scherz muss sich daran reihen, eine Sinfonie solltest Du daraus entstehen lassen.“ Da sah ich ihn zum ersten Male wieder lächeln, der Künstler regte sich in ihm, sein Auge glänzte, die Züge fingen an sich zu beleben und als ob ein Gedanke blitzschnell sein Hirn durchzuckt hätte, hallte es aus seinem Munde: „Eine Episode aus meinem Leben will ich schreiben, ein treues, wahrhaftiges Spiegelbild und eine Sinfonie soll es werden, une sinfonie fantastique!*)

Die Veränderungen, welche seit den Ereignissen, unter denen er zu erliegen glaubte, sich mit Berlioz vollzogen, waren auffallend; sein Gemüth war wieder ruhiger, sein Wesen freundlicher, geselliger im Umgange geworden und seine Kunst stand ihm aufs neue als treue Freundin und Trösterin zur Seite. Die Werke aus dieser Periode, die er zur Aufführung brachte, sowie die literarischen Arbeiten verfehlten nicht, ihm warme Verehrer und Gönner, aber auch eine Menge Gegner zu erwerben, die ihn als einen Apostaten der heiligen Kunst anfeindeten. Unterdessen war seine Kantate „Sardanapal“ 1830 mit dem Prix de Rome, dem grossen Preis des Conservatoire, gekrönt, und ihm dadurch die Mittel geworden, für mehrere Jahre Italien besuchen und der Kunst sich ohne Sorgen hingeben zu können. Bald sollte nun sein Wunsch in Erfüllung gehen, den a-capella-Gesang der Sixtina, die Kirchenmusik des

*) Der Erzählende erkühnt sich nicht zu der Behauptung, als sei Obiges der eigentliche Impuls zu dieser Sinfonie gewesen, sie würde wohl auch ausserdem entstanden sein. Thatsache aber ist es, dass der marche au supplice **zuerst** und ausser Zusammenhang mit den späteren Stücken komponirt wurde.

Lateran und Sanct Peter zu hören, alle Schätze der alten Italiener kennen zu lernen, in der reizenden Natur, unter dem blauen Himmel Italiens Begeisterung für neue Werke zu schöpfen — So fuhr er endlich dahin, dem Süden entgegen, der Schwergeprüfte, den ich erst nach Jahren und unter ganz verschiedenen Verhältnissen wiedersehen sollte"

Auch mein Aufenthalt in Paris ging zu Ende; ich reiste nach Deutschland zurück und erwähne, in meiner Heimath angelangt, nur insofern der direkten Nachrichten, die ich von Berlioz aus Florenz, Rom, Neapel und Nizza empfing, als es dieselben sind, die er in seinen Reisebriefen später veröffentlicht hat.

Es ist bekannt, dass sich Berlioz in den Erwartungen, die ihn nach Italien gezogen hatten, getäuscht fand; erbittert über die Geschmacksrichtung der damaligen Rossinischen Periode, unbefriedigt von den kirchlichen Ausführungen, wanderte er tagelang in Bergen und Thälern, seine Guitarre auf dem Rücken. Hier war es auch, wo die Skizzen zu vielen seiner Kompositionen entstanden, zu Harold, Romeo, Faust, Episode de la vie d'un artiste, jene fünf Sätze der fantastischen Symphonie, a) Träumereien-Leidenschaften, b) Ein Ball, c) Scene auf dem Lande, d) der Gang zur Hinrichtung, e) der Traum in der Walpurgisnacht.

Zuverlässig waren seine zum Theil allzu schroffen Urtheile von der Gemüthsstimmung beeinflusst, die ihn aufs neue ergriffen, und in Nizza zu einer That getrieben hatte, die ihm beinahe das Leben kostete. Er ward gerettet! Nach der Wiederherstellung von einer schweren Krankheit, verweilte er daselbst nur so lange noch, als er zur Vollendung der Ouvertüre zu König Lear bedurfte, die er in 21 Tagen beendete. Mit dem letzten Federzug, getrieben von unwiderstehlicher Sehnsucht eilte er nach einer Abwesenheit von nicht ganz zwei Jahren nach Paris durch die toskanischen Staaten zurück — Sollte eine dunkle Ahnung, ein Voremfinden diesen Entschluss so plötzlich hervorgerufen haben?!

Zur selben Zeit finden wir Miss Smithson wieder in Paris als Directrice einer englischen Schauspielertruppe. Ein sonderbares Spiel des Zufalls hatte es gewollt, dass beide, Berlioz und sie in einem und demselben Hôtel Wohnung genommen hatten, ohne im entferntesten nur die Nähe zu ahnen, in der sie sich befanden. Um so grösser war die freudige Ueberraschung, nach Jahren der Trennung sich in derselben Stadt wieder zu begegnen und den Bund der Freundschaft erneuern zu können. Berlioz, noch immer derselbe, sprach seine Empfindungen in glühenden Worten aus, während Miss Sarah Selbstbeherrschung genug besass, um ihre Zunge nicht zur Verrätherin werden zu lassen, wie tief sie von dieser treuen Anhänglichkeit gerührt war.

Von diesem Tage an war er der stete Gesellschafter, Freund und Vertraute, der sie mit Rath und That bei ihrem Unternehmen unterstützte, das eine höchst ungünstige Wendung genommen, sie in Sorgen und Schulden gestürzt hatte. Auf der anderen Seite war B von den Vorbereitungen zu einem grossen Konzert, das Erste nach seiner Rückkehr, für das seine Sinfonie fantastique bestimmt war, vollauf in Anspruch genommen. Das Aufsehen, das dieses Werk erregte, war beispiellos, niemals hatte man eine solche eigenthümliche, ausserordentliche Instrumentalwirkung vernommen; man befehdete sich in den Blättern, es bildeten sich Parteien, hier wurde gelobt, dort gelästert, kurz, der Autor war mit einem Schlag der Mann des Tages geworden, sein Ruf gegründet bei allen Unparteiischen und Urtheilsfähigen Auch Miss S. war Zeuge eines Triumphes gewesen, der sie mit Stolz und Entzücken erfüllte; sie sah ihren Freund gefeiert, umgeben von den ersten Künstlergrössen Frankreichs, als einen ebenbürtigen Genossen anerkannt. Wie hätte sie seine Werbung um ihre Hand noch länger zurückweisen, seine Bitte, ihm als Gattin anzugehören, unerfüllt lassen können?! Mit Freudenthränen im Auge, legte sie ihre Hand in die seinige Der Bund war geschlossen, der sie für immer vereinte und ihm eine rosige Zukunft in Aussicht stellte

Die Nachricht von dieser Verlobung wurde mir kurze Zeit hierauf Berlioz schwamm in einem Meer von Seligkeit, sein Tongemälde „le retour à la vie“ war zur Wirklichkeit geworden, sein Gemüth hatte endlich den langersehnten Frieden gefunden. Einer Einladung zur Vermählung, die erst sechs Monate später erfolgte, konnte ich meiner Berufspflichten halber nicht entsprechen.

Weise sorgtest du, o, Vorsehung, nicht einem Jeden den Seherblick einer Cassandra zu verleihen! Nur die verhüllte Zukunft vermag der Mensch zu ertragen!

Fast zehn Jahre waren seitdem verflossen. Berlioz's Ruf verbreitet, so weit die Muse der Tonkunst ihren Scepter schwang, als seine Reisen ihn nach Deutschland und, welche Freude, nach Darmstadt in meine Arme führten. Es war im Mai 1843, als er mein Haus betrat und über eine Woche mein Gast blieb. Die Erfolge, die er mit seinen Konzerten hier erzielte, die Bereitwilligkeit mit der man ihm entgegen kam, die Einladungen die er erhielt, sind in seinen Memoiren nur zum Theil verzeichnet*). Ich übergehe sie, um nur die

*) Von den Details dieses Aufenthaltes, wie von meinen öfteren Besuchen bei ihm später in Paris ein andermal.

Mittheilungen folgen zu lassen, die zu dieser Episode gehören und die ich über seine Familienverhältnisse aus seinem Munde erfuhr.

Das Glück, das er von der geschlossenen Verbindung geträumt, sollte ihm nicht daraus erblühen. Nach kurzer Zeit schon trat die Verschiedenheit der Charaktere beider Gatten zu Tage. Eine Natur wie die seiner Gattin, die ihr Ideal nur im Prunk der Bühne, in der Huldigung des Publikums sah und fand, musste sich nothwendig in Widerspruch mit dem seine Kunst heilig haltenden Komponisten befinden, dessen Schöpfungen aus dem tiefsten Inneren allein entsprangen. Hierzu trat der Umstand, dass die Einnahmen des englischen Theaters täglich geringer wurden, die Schuldenlast immer mehr stieg, was ihre üblen Launen zuletzt unerträglich machte. Berlioz spannte alle Kräfte an, durch Unterricht, Kompositionen, journalistische Aufsätze ihrer Lage zu Hülfe zu kommen, ohne dass ihm jemals ein Dank, ein Lächeln, das ihn glücklich gemacht hätte, zu Theil geworden wäre. Der Schmerz über ein verlorenes Lebensglück, das vergebliche Bemühen, sie dem Wahn der Eifersucht zu entziehen, zu der er nie eine Veranlassung gegeben hatte, dies alles nagte an ihm, und brachte endlich den Entschluss zur Reife, den er längst gefasst hatte. Die Scheidung löste diese unselige, einst unter so hoffnungsvollen Zeichen geschlossene Ehe. Mitten in dieser Epoche sollte die Irregeleitete noch ausserdem ein trauriges Verhängniss treffen, das ihr auf immer die Möglichkeit raubte, ferner auf der Bühne erscheinen zu können. Ein Sturz aus dem Wagen hatte einen Beinbruch zur Folge, der sie lange Zeit an's Krankenlager fesselte.

Durchwühlt von körperlichen Leiden und einem ungegründeten Verdacht, quälte sie am meisten noch der Gedanke, nicht mehr den Beifall des einst so enthusiastischen Publikums empfangen zu können."

Wir erfahren aus den nach Berlioz Tode (18. März 1869) herausgegebenen und öfters angeführten Memoiren, dass sein Edelmuth selbst nach der Trennung und trotz seines mässigen Einkommens nie aufhörte, während der wiederholten Krankheitsfälle der Bedauernswerthen, für ihre Bedürfnisse Sorge zu tragen und nach ihrem Ableben die Kosten eines würdigen Leichenbegängnisses zu bestreiten.

Jahre eilten vorüber, ehe es mir vergönnt war, meine alten Freunde in Paris wiederzusehen. Unter ihnen zählte Berlioz zu den Ersten, die ich aufsuchte. Er wohnte rue de Calais in einem neuen Hause. Die Zeit, die jede Wunde vernarben lässt, hatte auch ihm Trost und Vergessenheit der erduldeten Leiden gebracht. Zum zweiten Male verheirathet, trat er mir an der Seite seiner Gattin mit gewohnter Herzlichkeit entgegen.

Das Photophon.

Bereits im beginnenden Sommer dieses Jahres ging die Nachricht durch die betheiligten Fachzeitungen, dass der bekannte Erfinder des Telephons, Professor Graham Bell, eine neue Entdeckung auf diesem Gebiete gemacht habe, die, was das wissenschaftliche Interesse anlangt, mit dem Telephon sowohl wie mit dem Phonographen in ziemlich ebenbürtige Mitwerbung treten würde, und dass der Erfinder auch schon die ersten Resultate von seinen neuen Forschungen in einem versiegelten Packete niedergelegt hätte, welches sich zur Zeit in dem Gewahrsam des Smithson'schen Institutes zu Newyork befinde. Jene Nachricht hat gegenwärtig ihre volle Bestätigung erhalten, indem der Professor Bell kürzlich einen Vortrag in der amerikanischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften zu Newyork über das Selen und das Photophon gehalten hat, welches letztere den Gegenstand seiner neuen Entdeckung bildet. Trotz aller Versuche, welche bei seiner ersten Ankündigung von gewisser Seite aus gemacht wurden, die dieser neuen Erfindung zu Grunde liegende Idee dadurch zu diskreditiren, dass ihr alle Neuheit abgesprochen wurde, liegt es doch klar auf der Hand, dass die Darstellung, welche Professor Bell nunmehr veröffentlicht hat, in der That als eine überraschende neue Wahrnehmung bezeichnet werden muss. Das Problem, welches er sich zu lösen vorgenommen hatte, ist einfach das der Uebertragung der Sprache und der Töne nicht durch Drähte, Elektrizität oder ein sonstiges modernes mechanisches Medium, sondern vielmehr durch die Vermittelung des Lichtes! Dem Werkzeug aber, welches die Verwirklichung dieses Problems zur Ausführung bringt, hat er den neuen Namen „Photophon" gegeben. Dasselbe steht in demselben Verhältnisse zu dem Telephon, wie der Heliograph zu dem Telegraphen etwa steht. Man spricht nämlich in ein zur Uebertragung dienendes Instrument hinein, welches sofort die Tonwellen durch die Vermittlung von einem Lichtstrahl nach einem fernen Stationspunkte hinleitet, woselbst darauf ein dieselben aufnehmendes Instrument das überkommene Licht umwandelt. Und das merkwürdige dabei ist, dass ebenso wie bei jenem so vortrefflich bewährten neuen Instrumente, dem Telephon, so auch bei diesem Photophon die Mittel und Wege zur Erreichung dieses Zieles von einer beinahe lächerlichen Einfachheit sind. Denn das Vermittlungsinstrument besteht bei diesem Photophon lediglich aus einem ebenen silberamalgamirten Spiegel aus dünnem Glas oder Katzensilber und gegen die Rückseite von diesem flexiblen Spiegel richtet der Sprechende seine Stimme. Sodann wird ein mächtiger Lichtstrahl durch Zuhülfenahme von einem Brennglase von der Sonne aufge-

fangen und auf den Spiegel gerichtet und zwar derartig, dass dieser Lichtstrahl unmittelbar zu der entfernten Station reflektirt wird. Durch die Stimme des Sprechenden wird nun der Lichtstrahl in korrespondirende Vibrationen gebracht. An dem entgegengesetzten Stationspunkte aber wird der Strahl von einem andern dort aufgestellten Spiegel aufgefangen und hier auf einer einfachen Scheibe von hartem Guttapercha als ein Diaphragma quer durch das Ende von einem Hörrohre konzentrirt. Die vermittelnden Lichtstrahlen bringen da nämlich die Scheibe in einer zur Zeit noch nicht aufgeklärten Weise in Vibration, und zwar mit einer ziemlichen Stärke, welche genügt, um eine hörbare Uebertragung zu Wege zu bringen und auf diese Art werden ganz dieselben Töne des Sprechenden an der Endstation reproduzirt. Es lassen sich aber auch andere Aufnahme-Vermittler dazu verwenden, bei denen die Abwandlungen in dem elektrischen Widerstande des Selens unter verschiedener Beleuchtung das entscheidende Prinzip bilden.

Professor Bell hat nun die experimentalen Details von seiner Erfindung in Gemeinschaft mit dem amerikanischen Physiker Sumner Tainter in diesem Sommer mit Sorgfalt durchgeführt, und bei diesen Versuchen haben beide dann wieder die weitere interessante Entdeckung gemacht, dass ausser dem harten Guttapercha auch noch andere Substanzen, nämlich Gold, Selen, Silber, Eisen, Papier und vor allen Dingen das Antimon in ganz ähnlicher Weise für die Aufnahme der Lichtstrahlwellen empfindlich und empfänglich sind. Diese eigenthümliche Hervorrufung von mechanischen Vibrationen durch die Lichtstrahlen erscheint nun aber in der That bei weitem räthselhafter, als die ähnliche Erzeugung von Vibrationen bei dem Eisen und Stahl durch die Wandelungen in Folge von ihrer Magnetisirung. Entscheidend ist denn auch grade diese letztere Erscheinung die Entdecker zu der Vermuthung hingelenkt, dass ein analoges Phänomen von photophonischer Empfindlichkeit in dem Selen und den anderen vorgenannten Substanzen sich möglicher Weise ergeben werden. Zur Zeit beträgt nun aber, und zwar lediglich aus Anlass von rein optischen Schwierigkeiten in der Handhabung des Lichtstrahles, die noch zu überwinden bleiben, die Entfernung, bis zu welcher hin die Töne thatsächlich durch das Potophon übertragen worden sind, noch nicht ganz den vierten Theil einer englischen oder so ziemlich den zwanzigsten Theil von einer deutschen Meile und also etwa nicht vierhundert Meter. Gleichwohl liegt kein Grund vor, der Zweifel darüber zuliesse, dass diese Methode nicht auch für erheblich grössere Entfernungen Anwendung finden kann, und dass demnach überall da, wo irgend ein Lichtstrahl sich hinleiten lässt, gleichzeitig auch immer die sprachlichen Töne von Station zu Station sich übertragen lassen. So steht also zu erwarten, dass das langsame Aussprechen der Worte, wie dies bei den Lichtsignalen des Heliographen erfordert wird, durch das bei weitem schnellere Hineinsprechen bei diesem neuen Photophon überflüssig werden wird.

Immerhin möchte sich dieses Photophon aber als eine bemerkenswerthe Erfindung erweisen, die, wenn auch nicht gerade eine allgemeine Anwendung findet, sich doch jedenfalls bei weiterer Vervollkommnung nutzbringend bethätigen und praktisch verwerthen lassen wird.

Dr. H. J.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 27. November 1880.

Donnerstag, den 11. November in der Sing-Akademie: Konzert mit Orchester von **Carl Heymann,** unter Mitwirkung von **Gust. Holländer.**

Herr Heymann hat sich schnell den Ruf eines ausgezeichneten Pianisten erspielt, hat ihn spielend erworben, und das Berliner Publikum scheint ihn zu seinem Liebling auserkoren zu haben. Beweis das reich besetzte Haus, der Empfang beim Auftreten, jubelnder Beifall nach jeder Nummer, — der Lorbeerkranz. Den freundlichen Gebern des letzteren möchten wir nur zu bedenken geben, dass man auch Lieblinge — verziehen kann. Die Kritik darf nicht in diesen Fehler verfallen, soll sie anders ihrer hohen Aufgabe gerecht werden, den Thaten junger, strebender Künstler einen Spiegel vorzuhalten, der ihre Vorzüge aber auch ihre Schwächen wahrhaft und treu reflektirt. — Heymann's pianistische Begabung ist unbestritten gross und werthvoll für die Kunst, sein Können augenblicklich noch beeinträchtigt durch ein Ueberströmen des Feuers und der Kraft der Jugend, die sich im Maasslosen gefällt. Maasslos in den tempi, (letzter Satz der Beethoven'schen Sonata appassionata, Sonate A-dur von Scarlatti,) maasslos in der Kraftentwickelung, welche die Grenzen des Möglichen und künstlerisch Zulässigen überschreitend selbst herrliche Bechstein'sche Flügel zu Geräusch-Instrumenten herabwürdigt, (Konzert von Heymann) maasslos im pianissimo, das sich indess weniger aus den Fingern als vielmehr aus dem Verschiebungs-Pedal herschreibt. Ist das Spiel Heymann's heut nur noch ein Produkt seiner bedeutenden Technik und seiner Naturanlage. Diese ist jedoch eine wahrhaft musikalische, und hat auf dem jetzigen Entwickelungs-Standpunkte des Künstlers schon eine duftige Blüthe zur Entfaltung gebracht. die köstliche Wiedergabe rein lyrischer Stücke wie Chopin's Nocturne Des-dur — In Hinblick auf diese ausgesprochene Seite des Talentes des Konzertgebers glaubten wir Aehnliches von seinem Klavier-Konsert in D-moll erwarten zu dürfen. Dem war aber nicht so. Er gab uns ein düsteres, schwermüthiges, stellenweis wild aufgeregtes Tongemälde, das uns zwar interessirte, aber unsere Sympathie nicht gewinnen konnte. Es vermochte in uns, wie es doch jedes musikalische Kunstwerk soll, nicht den Glauben in uns erregen, dass es der Komponist wahrhaft empfunden; dass seine Seele wirklich von dem bewegt sei, wovon er in Tönen zu uns redet

es war uns, als hörten wir einen Jüngling in hohlem Pathos von Leiden sprechen, die er nie erlebt. In formeller Beziehung erschien mir das Konzert darum als verfehlt, weil es (um nur Eins herauszugreifen) dem Klaviere Aufgaben stellte, die man wohl ausführen sehen, aber, ungeachtet wahrhaft herkulischer Bemühungen des Pianisten, nicht hören konnte, indem der Klavierpart von den viel zu dick instrumentirten Orchestermassen erdrückt wurde. — Dem gegenüber hatte Herr Holländer mit der „Schottischen Fantasie von Bruch“ leichten Stand und leichtes Spiel. Es ist dies ein sehr angenehm klingendes, fast durchweg lyrisches Stück, welches nur den Fehler hat, zu lang zu sein, und zu oft dasselbe zu sagen. Am interessantesten erschien uns das Scherzo und Finale. Herr Holländer spielte mit ganz vorzüglicher Technik, und entwickelte zuweilen eine Wärme des Tones, die an den für uns unvergesslichen Laub erinnerte.

Sonnabend, den 13. November in der Sing-Akademie: Konzert von Annette Essipoff.

Frau Annette Essipoff-Leschetitzky gegenüber könnte die Kritik ihr Gewaffen, die Feder, beiseite legen; wenn sie dennoch gewappnet bleibt, so geschieht es nicht etwa, um die treffliche Künstlerin gegen Angriffe von Widersachern zu schützen, (überwunden liegen sie längst zu ihren Füssen), so geschieht es, um dieselbe auf ihren Schild zu erheben und auszurufen als eine Fürstin des Klavierspiels. Wir verzichten darauf, Worte zu finden für den Zauber, mit welchem die holde Künstlerin unser Ohr zu umstricken verstand, wir wollen nur berichten, wie uns ihr Spiel die Gesetze der Interpretationskunst auf dem Klavier, für welche wir immer eingestanden, klar und lauter zur Veranschaulichung brachte; wie wir von ihr lernen konnten und lernten. Gern tauschen wir diese Rolle ein für die erzürnende, undankbare des immer belehrenden und mäkelnden Kritikers, der es selten Jemandem recht machen kann, weil die so empfindsamen Künstler meist zu wenig objektiv denken, um ihre Leistungen, die je relativ sehr gut sein können, an dem Massstabe zu messen, der einzig und allein der des Kritikers sein darf: dem der edelsten und vollkommensten Kunstleistung. Nun, alle Kriterien derselben vereinigten sich im Spiel von Frau Essipoff. Vollendete Technik, welche aber immer nur als dienende Schwester der Oberpriesterin der Kunst zur Hand geht, niemals im gleissnerischen Flitterschmuck einer falschen Kunstanschauung, der Virtuosität, selbstsüchtig und prunkend hervortritt: geistiges und seelisches Erfassen der Komposition, welches den Inhalt derselben wahr und erschöpfend, natürlich unter dem Reflex einer selbständig denkenden und fühlenden Künstlernatur zur Erscheinung bringt. Letzterer Umstand wird es begreiflich finden lassen, dass Beethoven's Sonata appassionata unter den Fingern von Annette Essipoff, der Frau, etwas von ihrem wild schmerzlichen, tief bewegten und bewegenden Charakter einbüsste, dass dagegen die Töne Mendelssohn's (Variations sérieuses), Schumann's (des Abends), Schubert's (Variationen B-dur) zu ideal schönem Ausdruck gelangten. Und so sei denn für den Strauss duftiger Blüthen, den die holde Künstlerin spendete, für den Lorbeer unserer vollen, uneingeschränkten Anerkennung dargebracht.

Albert Werkenthin.

Die Trio-Gesellschaft der Herren H. Barth, E. de Ahna und R. Hausmann gab Donnerstag, den 18. November in den Räumen der Singakademie ihre erste Soirée für Kammermusik. Diese drei Künstler brachten in Gemeinschaft 2 Trio's zur Ausführung, ein neues, unbekanntes Werk des böhmischen Komponisten Dvorák (Op. 21 in B) und das F-Trio von Schumann (Op. 80). Die Herren Hausmann und Barth trugen ausserdem noch Schumann's ebenso herrliche als selten erscheinende 4 „Märchen-Bilder“ (Op. 113) für Violoncello und Pianoforte vor, Herr Barth allein die Klaviersonate in G (Op. 31, No. 1) von Beethoven. An der Zusammenstellung des Programmes wäre zu tadeln, dass der Name Schumann hierbei durch 2 umfangreiche Nummern vertreten war, wodurch es denn, zumal da die dritte grosse Nummer eine ganz neue Tonschöpfung war, erklärlich wird, dass das Auditorium im Ganzen genommen, nicht allzu warm werden wollte. Und das müsste in Anbetracht des wohl einzig dastehenden vorzüglichen, nach jeder Seite hin harmonischen Zusammenspiels dieser 3 vortrefflichen Kunstgenossen sonst stets der Fall sein. Denn ein solches Ensemblespiel dreier verschiedenartiger Instrumente muss nothwendig die Seele des Hörers mit Entzücken erfüllen, nur die ungünstige Wahl der Kompositionen kann darin eine Beeinträchtigung des lebendigsten Beifalls erwirken. Ref. lernte Dvorák an diesem Abende zum ersten Male als Komponisten kennen, wonach in ihm über dessen hervorragende tonschöpferische Begabung kein Zweifel obwalten kann. Es nimmt sehr günstig für diesen Komponisten ein, dass er sich mit Bewusstsein, zumal in der Entwickelung der melodischen und harmonischen Elemente der Komposition an Beethoven anlehnt. Grössere künstlerische Reife wird seinen musikalischen Ideengehalt jedenfalls vertiefen, ihm besonders stilvollere Weihe verleihen. In dieser Beziehung gerade stellt Dvorák, dessen Hauptthema im I. Triosatze eine starke Familienverwandtschaft mit dem Hauptthema von Beethoven's Klaviersonate in B (Op. 106) erkennen lässt, etwa den umgekehrten Beethoven dar. Den hier angedeuteten Gedanken hat R. Schumann aufs schönste also ausgedrückt: „Wollt ihr wissen, was durch Fleiss, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen Gedanken gemacht werden kann, so lernt in Beethoven und sehet zu, wie er ihn in die Höhe zieht und adelt und wie sich das anfangs gemeine Wort in seinem Mund endlich wie zu einem hohen Weltenspruch gestaltet.“ Bei Dvorák nun liegt die Kehrseite dieses erhabenen Verhältnisses darin, dass er nicht selten aus einem an und für sich grossen, prachtvollen Gedanken triviale Bilder und Bilderchen entwickelt. Aber allen Respekt vor seiner eminenten Schaffenskraft. — Von Herrn H. Barth hörte Ref. an diesem Abende ebenfalls zum ersten Male eine Beethoven'sche Sonate für Klavier allein. Der Eindruck, den Herr Barth durch den Vortrag der G-dur-Sonate (Op. 31) hervorrief war leider nicht ein durchaus befriedigender. Ob es

nun überhaupt daran liegt, dass Herrn Barth gewisse geistige Eigenschaften versagt sind, die zu einer vollkräftigen Interpretation gerade Beethoven'scher Solo-Klaviersonaten absolut erforderlich sind, oder ob derselbe an diesem Abende übel disponirt war, möchte Ref. nach dieser ersten und einmaligen Kenntnissnahme nicht fest entscheiden. Jedenfalls liess der Vortrag nicht allein nach der idealen, sondern auch nach der technischen Seite hin, manche wohlberechtigten Wünsche unerfüllt. So misslang z. B. unserem Künstler die Darstellung des eigenartigen rhythmischen Grundmotivs des I. Satzes, und wenn derselbe späterhin gut hineinkam, so war der erste unerquickliche Eindruck schwer zu vergessen. Ist es als ein gutes Zeichen für die Musikpflege der Gegenwart zu bezeichnen, dass die Beethoven'sche Klaviersonate mehr und mehr in den Vordergrund tritt, so muss doch allen, auch so tüchtigen Pianisten wie H. Barth es ist, immer wieder entgegengehalten werden, dass zum adäquaten Vortrage Beethoven'scher Tondichtungen doch noch ganz andere Momente als blos klaviertechnische in Betracht kommen. Schumann, derjenige Tondichter, der weitaus am wunderbarsten über Beethoven geschrieben hat, mag auch hierbei das letzte Wort haben: „Zum Verständniss Beethovens reichen also musikalische Studien ebenfalls nicht aus." — Alfred Kalischer.

„Wo sind die Vokalisten, die ohne Instrumente, ohne ein Fundament, es sei des Klaviers oder der Orgel, sujette singen?" so fragt der würdige Mattheson in seinem „beschützten Orchester" (1717). Hätte er die erste diesjährige Soirée des Kotzolt'schen Vereins noch erlebt, so wäre ihm alsbald eine befriedigende Antwort auf seine Frage geworden, denn diesmal, wie schon bei so mancher früheren Gelegenheit zeigte sich der Chor als ein von der Stütze oder Krücke eines instrumentalen Fundaments völlig emancipirter, und man schwelgte im Vollgefühl der Freiheit und der Leichtigkeit, mit welcher er den geheimsten Intentionen sowohl der von ihm interpretirten Komponisten wie seines verehrungswürdigen Dirigenten folgte.

Nicht so unbedingt kann ich mich mit dem Programm einverstanden erklären. Der klassische Theil desselben war quantitativ etwas zu dürftig. Jakob Mayland's Madrigal aus dem Jahre 1575, eine interessante und reizvolle Komposition aus jener Zeit, wo der Taktstrich noch nicht auf Kosten der Dichtung zur absoluten Herrschaft gelangt war, und Haydn's ebenso humoristisches, wie geist- und klangeffektreiches Chorlied „Die Harmonie in der Ehe" wären im Kreise einiger ebenbürtiger Genossen noch zu ungleich besserer Wirkung gelangt. Mit Freuden hätte ich dagegen Schumann's „Schnitter Tod" hingegeben, mit seiner auffallenden Gedankenarmuth, und noch überdies von einer Unsangbarkeit, welche selbst der sonst tadellosen Intonationsreinheit des Chors Gefahr zu bringen drohte. In vortheilhaftestem Gegensatz zu diesem erscheinen zwei Lieder vom jüngst verstorbenen Leipziger Thomaskantor E. F. Richter und W. Taubert's „Ihr Matten lebt wohl", in denen ungeschminkte melodische Erfindung mit gehaltvoller Kontrapunktik zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen sind. Die jüngste Komponisten-Generation war vertreten durch Max Fleischer mit einem fünfstimmigen Chorlied (für Alt und vierstimmigen Männerchor „An den Mond") und A. Naubert mit dem Chorlied „Im Städtlein sind wir beisammen gewest", ersteres ein Stimmungsbild von ungewöhnlicher Tiefe und reich an eigenthümlichen Klangwirkungen, letzteres von wohlthuender Frische und überall die Sicherheit des Tonsetzers bekundend.

Dazwischen sang Miss Eleonora Kopp Lieder von Mendelssohn und W. Taubert, vermochte jedoch nur mit den letzteren eine nennenswerthe Wirkung zu erzielen, da es ihr zwar nicht an einem ausgiebigen und gut geschulten Organ, wohl aber an der zur Belebung des Vortrags nöthigen inneren Wärme mangelte. An einem ähnlichen Mangel litt das Violinsolo des Herrn Fr. Struss, der ausserdem durch das Bleigewicht eines Spohr'schen Adagios verhindert war, sein bei früheren Gelegenheiten so glänzend bewährtes Darstellungsvermögen zur Geltung zu bringen. Dennoch sollte die Instrumentalmusik an diesem Abend nicht zu kurz kommen, ja sie durfte sich in dem D-dur-Klavierquintett von W. Taubert von ihrer vortheilhaftesten und achtbarsten Seite zeigen, dies nicht allein hinsichts der, durch anmuthige Erfindung, Mannichfaltigkeit der thematischen Arbeit und kunstsinnreiche Behandlung der Instrumente hervorragenden Komposition, sondern auch in Anbetracht der schwungvollen Ausführung, an welcher sich der Meister in eigener Person als Pianist betheiligte. Dem stürmischen Beifall, der sein Erscheinen wie seinen Abgang begleitete, schliesst sich die Kritik mit vollem Herzen an, jedoch mit der Bedingung, dass den dem Komponisten secundirenden Herren Struss, Wegner, Genz und Philipsen der ihnen gebührende Antheil daran nicht vorenthalten werde. W. Langhans.

Das am 24. November vom Violinisten Josef Kotek veranstaltete Konzert darf ohne Bedenken den erfreulichsten dieser Saison zugezählt werden. Die künstlerischen Verdienste des genannten Herrn, bereits im vorigen Jahre vom hiesigen Publikum wie von der Kritik rückhaltslos anerkannt, erschienen diesmal in noch weit hellerem Licht, und was seinem Spiel etwa noch an Fülle des Tones sowie an Temperament abgeht, ist reichlich ersetzt durch die Gediegenheit seiner Technik und die stilvolle Noblesse seines Vortrags. Diese Eigenschaften bewährten sich schon in der ersten Nummer des Programms, für welche er erfreulicher Weise eine selten gehörte Violinsonate von Beethoven (A-dur, Op. 30) gewählt hatte, eine der liebenswürdigsten Inspirationen des Meisters, und um so fesselnder wirkend, als der Konzertgeber in dem an Stelle des Herrn H. Barth eingetretenen X. Scharwenka einen pianistischen Partner ersten Ranges gefunden hatte. Die durch diese Meisterleistung erzeugte gehobene Stimmung wurde im Verlaufe des Abends nicht ein einziges Mal gestört. Sie wurde vielmehr noch erhöht, theils durch die von Herrn Kotek vorgetragenen Soli, D-moll-Konzert von Wieniawsky, Ciaccona von Bach, Andante von Tschaikowsky, Moto perpetuo von Paganini und eine „Valse-Caprice" eigener Komposition, welche,

wenn auch durch Passagen und harmonische Würze etwas überladen, doch ein achtbares Erfindungs- und Gestaltungs-Talent erkennen liess; theils durch Beiträge der Mitwirkenden, Fräulein M. Schmidtlein, Frau Schultzen von Asten und X. Scharwenka. Das von ihnen Gebotene, ein Reichardt'sches Sonett von Petrarca, Lieder von Weber, Frauenduette von Schumann, Löwe und Mendelssohn, endlich zwei hochinteressante, effektvolle Clavieretüden von X. Scharwenka, dürfte ausnahmslos ein herzliches „Bravo" beanspruchen. Ein besonderes „Bravissimo" aber gebührt der Sängerin Frl. Schmidtlein, die nicht allein durch ihre herrliche Altstimme und tadellosen Vortrag die Hörer unwiderstehlich zu fesseln wusste, sondern ihnen auch die Bekanntschaft mit einem hochverdienten, nichtsdestoweniger aber so gut wie verschollenen Komponisten vermittelte — denn ich darf wohl annehmen, dass die wenigsten unter ihnen den Hofkapellmeister Friedrich's des Grossen, J. F. Reichardt von einer andern als der musikschriftstellerischen Seite gekannt haben. Möge das Beispiel von Frl. Schmidtlein, deren Vortrag den Meister auch als schaffenden Tonkünstler von hoher Bedeutung erkennen liess, unsere Virtuosen veranlassen, mit grösserem Eifer als bisher die reichen Schätze der Vergangenheit zu Tage zu fördern, so würde uns in Zukunft manche langweilige Stunde im Konzertsaal erspart bleiben. W. Langhans.

Das zweite Konzert der Frau Annette Essipoff fand am 23. November im Konzerthause statt. Sie spielte u. a. das Klavier-Konzert von Saint-Saëns in G-moll, welches ihr Gelegenheit bot, alle Seiten ihres hervorragenden Talents zur schönsten Geltung zu bringen.

Höchste Anerkennung verdienten ausserdem die Solo-Vorträge der Herren Ysaye und Hekking. Ersterer spielte das A-moll-Konzert von Vieuxtemps, letzterer Stücke von Popper und Chopin (Bearbeitung einer Etüde). Die Begleitung der Solo-Stücke durch die Bilse'sche Kapelle war von bewunderungswürdiger Feinheit.

Herr Musikdirektor Hermann Mohr hatte am 23. November in den Reichshallen zur Erinnerung an den 100jährigen Geburtstag Kreutzers ein Konzert veranstaltet, in dem verschiedene Kompositionen K.'s zur Aufführung gelangten. Herr Professor Alsleben hielt die zündende, begeisterungsvolle Festrede.

Im zweiten Montags-Konzerte brachte sich Herr Professor Rappoldi, gegenwärtig in Dresden in hoch geehrter Stellung, den Berlinern durch sein vollendetes Violinspiel in angenehme Erinnerung. In zwei Sonaten von Bach und Händel, sowie in der Etüde von Paganini bekundete er seine hohe Meisterschaft in der Ueberwindung grösster Schwierigkeiten, seine stylvolle Aufführung und seinen grossen edlen Ton.

Berichtigung.

In dem Berichte über Hrn. Emil Hoppe's „Prüfungs-Konzert" sind die Namen der von dem Ref. Hr. A Werkenthin besonders belobten Damen irrthümlicherweise fortgeblieben Es sind dies Frl. Emma Krukenberg und Frl. Marie Adler.

E. B.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die jüngsthin gebrachte Notiz von der Herausgabe von 40 Psalmliedern des bekannten Burcard Waldis durch den Redakteur des Halleluja, Organ für ernste Hausmusik, Lic. Dr. F. Zimmer ergänze ich dahin, dass die Psalmlieder sowohl nach Text wie nach Harmonisirung nicht vom Herausgeber allein bearbeitet sind, sondern sich der Mitwirkung klangreicher Namen, wie G. C. Dieffenbach, Friedrich Oser, A. Schwartzkopff von Dichtern, und von Komponisten O Dienel, Dr. J. G. Herzog, O. Kade, O. Pasch, L. Wolff, Fr. Zimmer (Osterburg) u. a. erfreuten. Ich füge hinzu, dass der Ertrag des Werkes (Preis Mk. 2,40) für die Herausgabe der ganzen Handschrift in genauer Wiedergabe bestimmt ist und hoffe nur, dass dieselbe möglich wird, da die Handschrift in vieler Beziehung als ein interessanter und werthvoller Fund anerkannt werden muss.

- Rubinsteins neueste Oper „Dämon" wurde in Hamburg mit aussergewöhnlichem Erfolge aufgeführt.

— An Stelle Erdmannsdörfers hat Dr. Hermann Kretschmar in Rostock die Hofkapellmeisterstelle in Sondershausen erhalten. — Jahn aus Wiesbaden geht als Hofkapellmeister nach Wien, Reiss aus Kassel tritt an seine Stelle.

— Die Musikhandlung von Fahst in Leipzig versendet soeben einen schön ausgestatteten Weihnachtskatalog, in welchem eine grosse Anzahl werthvoller zu Weihnachtsgeschenken sich eignender Bücher und Musikalien verzeichnet sind.

— Der Pianist Edmund Neupert (Schüler Kullaks und längere Zeit Lehrer an dessen berühmter Musikschule) ist von seinem bisherigen Wohnsitz Kopenhagen nach Moskau übergesiedelt, um eine Lehrerstelle am dortigen Konservatorium zu übernehmen.

— Herrn Dr. Richard Pohl in Baden-Baden ist der Kronenorden 4. Klasse verliehen worden.

— Vera Timanoff, eine der begabtesten Schülerinnen Liszt's, ist zur Grossherzogl. Sächsischen Hofpianistin ernannt worden.

— „Musik Trade Journal" bringt folgende Musik-Kritiken

„Sarah Bernhardt Valse". Eine Walzer-kette, deren Titelblatt das Bild der grossen französischen Künstlerin ziert. Vielleicht ist dies das einzige Verdienst des Werkes. Wir fürchten, dass man von den Walzern dasselbe sagen wird, was man von dem Original des Titel-Bildes sagt: Zu mager.

„Au pays des anges" (Im Reich der Engel). Da die Engel Flügel haben, so werden sie sicher fortfliegen, wenn sie diesen Gesang hören. Wir bedauern, nicht dasselbe thun zu können.

— Die Konzertsängerin Fräulein Anna Lankow

beabsichtigt ihre im vorigen Jahr mit Erfolg begonnene Lehrthätigkeit auch in diesem Winter fortzusetzen. Die praktischen Erfahrungen, welche die Künstlerin als ehemaliges Mitglied der Hofbühne zu Weimar erworben, dürften namentlich solchen Schülerinnen zu statten kommen, die sich für die Oeffentlichkeit ausbilden wollen.

— Das Domgeläute zu Köln besteht in der musikalischen Tonfolge F, G, H, A, C aus folgenden Glocken: 1) Kaiserglocke (C) gegossen 1875, Gewicht 540 Centner, 2) Pretiosa (G) gegossen 1448, Gewicht 224 Centner, 3) Speziosa (A) gegossen 1449, Gewicht 125 Centner, 4) Dreikönigenglocke (H) umgegossen 1880, Gewicht 60 Centner, 5) Ursulaglocke (F) gegossen 1862, Gewicht 50 Centner. Die Kaiserglocke überbietet an Grösse und Gewicht alle ihre berühmten Schwestern. Sie hat 4,40 Meter senkrechte Höhe, der untere Durchmesser beträgt 3,50 Mtr., der Umfang 10,85 Mtr. Der Klöppel ist 3,30 Meter lang und wiegt 16 Centner. Die ganze Glocke wiegt 27,000 Kilogramm = 540 Centner. Dieselbe in Bewegung zu setzen, sind 27 starke Männer nöthig.

Bern. In dem zweiten Abonnements-Konzert der Musikgesellschaft spielte Herr Richard Franck, der hochtalentirte Sohn des Herrn Professor Dr. Eduard Franck in Berlin ein Klavier-Konzert eigener Komposition. Das Berner Intelligenzblatt schreibt über das Werk und dem Komponisten: In Herrn R. Franck lebt wirkliche Genialität, welche die Fesseln der Schule bald abstreift und sich zur freien Individualität entwickelt, weil sie sich eben mit der technischen Fertigkeit und Ausbildung, welche sich derselbe bereits in hohem Grade angeeignet hat, nicht begnügt. Dass Herr Franck seinen eigenen Weg zu gehen gesonnen ist, hat er bereits in seiner Konzertkomposition bewiesen, welche nicht bloss ein Konglomerat üblicher schwieriger Aufgaben im Lehrgange eines Pianisten enthält, sondern auch musikalischen Gehalt hat und eine Fülle bemerkenswerther melodiöser Gedanken in sich birgt und recht glücklich verarbeitet. Herr Franck erntete reichlich den verdienten Beifall.

Leipzig. Dr. August Reissmann's dreiaktige Spieloper „Die Bürgermeisterin von Schorndorf" wurde bei ihrer ersten Aufführung im hiesigen Stadttheater vom gut besetzten Hause mit animirter Stimmung aufgenommen. Das Publikum applaudirte lebhaft bei den Scenen- und Aktschlüssen und rief nach dem 2. und 3. Akte den im Hause anwesenden Dichter-Komponisten nebst den Hauptdarstellern hervor. (Berl. Fremdenblatt.)

Meiningen. Am 7. Novbr. hat unter Hans von Bülow's Leitung das erste Konzert des Cyklus von 6 Abonnementskonzerten, in welchem nur Werke Beethoven's, einschliesslich der Sinfonien zur Aufführung gelangen, stattgefunden. In einem ausser Abonnement gegebenen Konzerte wird Beethovens neunte Sinfonie zweimal an einem Nachmittage mit halbstündiger Zwischenpause aufgeführt werden. Ueber Zweck und Bedeutung des Unternehmens schreibt Bülow in einem Privatbriefe: „Indem ich mich der Aufgabe unterzog, intendirte ich, dem Herzoge von Meiningen in seiner Kapelle ein Pendant zu den Comedies ordinaires de Son Altesse zurecht zu drillen. Ich arbeite nach den Meininger Prinzipien: Separatproben von Bläsern und Streichern, letztere wieder subdividirt in erste und zweite Geigen und Violinen, Celli und Bässe. Jede dynamische Nüance wird studirt, jeder Bogenstrich, jedes Stakkato genau gleichmässig vorgezeichnet, musikalische Phrasirung und Interpunktion in jedem Detail probirt. Dieses seit dem 1. Okt. d. J. eifrigst befolgte System scheint sich zu bewähren."

München. Der König liess sich am 12. Novbr. Nachmittags ½5 Uhr das Vorspiel zu Parsifal unter persönlicher Leitung Richard Wagner's vorspielen und ausserdem noch jenes zu Lohengrin. Am 13 d. Nachmittags 3 Uhr fand die letzte Extravorstellung vor der Abreise des Königs nach Hohenschwangau statt, es wurde Aida gegeben. Der König hat, wie wir ferner vernehmen, Richard Wagner auch zu sich in den Wintergarten geladen, woselbst eine Musikkapelle bestellt war, der König verweilte im Wintergarten fast bis zum frühen Morgen mit Wagner allein.

Bücher und Musikalien.

Herr **Georg Langenbeck** hat unter Mitwirkung des Herrn Hofkapellmeisters Bott bei Holle in Wolfenbüttel ein **musikalisches Jahrbuch** für 1881 herausgegeben, das zwar, wie der Herausgeber selbst gesteht, in Bezug auf Personal-Statistik noch manches zu wünschen übrig lässt, sonst aber dem, was dasselbe anstrebt, nämlich dem Musiker wie Laien, ein anschauliches Bild von dem gegenwärtigen Standpunkt der Musik, ihren Bestrebungen und Strömungen zu geben, vollkommen entspricht. Ueberaus reich ist der Inhalt des geschmackvoll ausgestatteten Büchleins, ausser den für jeden Kalender unentbehrlichen Notizen und Listen enthält es ein Verzeichniss von Konservatorien, deren Direktoren, Lehrerpersonal, Aufnahmebedingungen, Honorar und Frequenz, — Musikal. Vereine, deren Zweck, Sitz, Vorstand, — Verzeichniss von noch lebenden berühmten Musikern, — Todtenschau, — Neue Aufführungen und Ausgaben musikal. Werke, — Musikfeste und Musiker-Versammlungen, — grössere Konzerte und Aufführungen, — Verzeichniss der grösseren Verlagshandlungen und Angabe des Verlagsgenre, — Musikalische Zeitschriften, deren Tendenz, Verlag, Redaktionspreis, die bedeutendsten Opernbühnen und Personal etc. etc.

Dieser reiche Inhalt ist mit der grösstmöglichen Sorgfalt zusammengetragen und geordnet — er wird das Interesse eines jeden Musikers erwecken und sich ihm bei den verschiedensten Gelegenheiten nutzbringend erweisen. E. B.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Zu 4 Händen.
C. Reinecke: 3 Sonatinen, op. 47.
3 „ op. 98.
Bearb. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Chopin: Trauermarsch aus der Sonate op. 35. Bearb. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
Leichter zu spielen als die zweihändigen Original-Stücke.

Meinungs-Austausch.

Posen, 30. Oktober 1889.

Hochverehrter Herr Professor!

In No. 20 Ihres Klavier-Lehrers fand ich einen Aufsatz von Herrn A. Naubert „das Erlernen der im Bassschlüssel geschriebenen Noten" betreffend. Wenngleich ich auch die Anschauung des Herrn Naubert theile und die Ansicht, die Bassnoten vom Violinschlüssel (zwei Töne höher) abzuleiten, gleichfalls entschieden verwerfe, so erscheint mir doch die Methode des Erlernens der Bassnoten etwas zu wenig behandelt zu sein und es ist eigentlich weiter nichts gesagt, als, man soll sich Mühe geben, die Sache dem Schüler begreiflich zu machen und die Noten dieses Schlüssels eben so einzuüben, als die des Violinschlüssels. — Gestatten Sie mir nun, werthgeschätzter Herr, dass ich Ihnen aus meiner Erfahrung Einiges über diesen Gegenstand mittheile, freuen würde ich mich, wenn ich mir damit Ihren Beifall erwerben könnte.

Ueber das Erlernen der Noten des Violin- und Bassschlüssels.

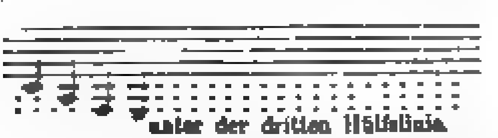
Die Linien des Notensystems betrachte ich als die Aufzeichnung der Saiten eines Instruments. So viele Saiten oder Töne nun ein solches besitzt, ebenso viele Linien müssten auch vorhanden sein. Hierbei denke ich hauptsächlich an den Flügel und auch an solche Instrumente der Alten, bei denen man noch nicht verstand, die Saiten durch Druck zu verkürzen. Jetzt aber, da die Töne sich vervielfältigt haben, entstände durch Aufzeichnung einer besonderen Linie für jeden Ton oder für jede Saite eine grosse Unklarheit. Um nun die Sache zu vereinfachen, hat man die Räume zwischen den Linien ebenso benutzt, als die Linien selbst, weshalb man nur die Hälfte derselben nothwendig hat, und es ist daher jede Linie von der andern, sowie auch jeder Zwischenraum von dem andern, um zwei Töne entfernt, weil zwischen zwei Zwischenräumen eine Linie liegt. Bei dem Flügel würde man, da er jetzt 7 Oktaven und jede Oktave 7 Töne enthält (abgerechnet diejenigen, welche nur durch Versetzungszeichen entstehen) die Hälfte von 49, also 25 nothwendig haben, welche auch in der That vorhanden sind. Da man weder den tiefsten, noch den höchsten Ton als erste Linie betrachten kann, weil es weder dort noch hier eine bestimmte Grenze giebt, so fange ich in der Mitte an und zwar vom c.

Dieses c setze ich auf eine punktirte Linie . . . . . und zeichne über dieselbe fünf Linien

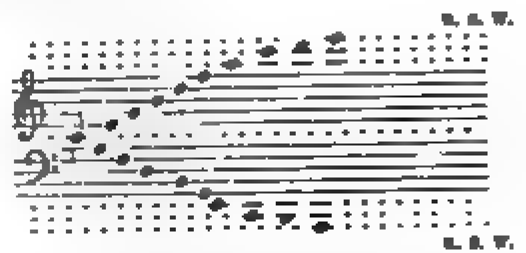
Wenn nun die Note auf der punktirten Linie c heisst, so muss die erste wirkliche Linie, da ja jede Linie von der andern zwei Töne entfernt liegt, e, die nächsten g, h, d, f heissen. Will ich nun höher gehen, so punktire ich wieder Linien und nenne sie Hülfslinien, von denen jede von der andern zwei Töne entfernt ist, und da die punktirten Linien nur eben gedachte Linien sind, so müssen sie, um sie sichtbar zu machen, so weit, als es die betreffende Note verlangt, angegeben werden.



Ebenso verfährt man abwärts von der ersten Linie an



Gehe ich nun zum Bassschlüssel über, so mache ich dem Schüler begreiflich, dass man mit Hülfslinien allein nicht durchkommen könnte, weil deren zu viele werden möchten und daher nicht zu übersehen wären. Ich zeichne nun wieder den Mittelpunkt c als punktirte Linie auf und setze darüber die fünf Linien des Violinschlüssels, auch einige Hülfslinien, und darunter die fünf Linien des Bassschlüssels mit einigen Nebenlinien:



Es fehlt demnach zwischen den Linien des Violinschlüssels und denen des Bassschlüssels nur eine Linie, die man absichtlich ausgelassen hat, da 10 Linien nicht überblickt werden könnten. Der Schüler begreift dies sehr leicht, sieht an diesem Bilde, dass er bei dem Bassschlüssel von der Mitte abwärts gehen muss, und nennt alsbald die Namen der Linien und Zwischenräume sowie auch in der Tiefe die Hülfslinien. Alsdann zeige ich, dass man nicht immer nöthig hat, bei dem a den Bassschlüssel und bei dem e den Violinschlüssel einzuführen, da die immerwährende Abwechselung der Schlüssel zur Verwirrung

führen würde, weshalb man den Raum in der Mitte der Linien erweitert hat und man im Violinschlüssel abwärts und im Bassschlüssel aufwärts durch Hilfslinien weiter gehen kann, die jedoch mit den wirklichen Linien der beiden Schlüssel zusammenfallen, z. B.



Bei dieser Art, die Noten zu lehren, bin ich zu einem schnellen und sicheren Resultat gelangt und habe dabei den Vortheil erzielt, dass höchst selten eine Verwechselung der Oktaven stattfand und dass der Schüler jeden beliebigen Ton, vom höchsten bis zum tiefsten, mit Sicherheit aufsuchen und aufschreiben konnte.

J. Gürich, Musiklehrer.

Was Herr Gambke in der vorigen Nummer dieses Blattes über das Kennenlernen der Bassnoten nur angedeutet, wird hier anschaulich in echt pädagogischer Weise ausgeführt. B. B.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Ausserordentliche Generalversammlung Dienstag 14. Dezbr., Abends 8 Uhr, im grossen Saale der Königl. Hochschule. Tagesordnung: Antrag des Hrn. Professor Breslaur, auch Musiklehrer und Lehrerinnen, welche nicht der Krankenkasse beizutreten gewillt sind, als Mitglieder aufzunehmen. Anträge des Herrn Musikdirektors Werkenthin: Revision des ersten Vereins-Statuts und Einführung instruktiver Vokal- und Instrumentalvorträge für die Vereinssitzungen. — Antrag auf Ernennung eines Ehrenmitgliedes. — Ballotage.

Patent.

Aneignung einer normalen Fingerhaltung!

Eltern
können durch die Wahl eines passenden
Weihnachtsgeschenkes
oft sehr fördernd wirken.

Ein höchst nützliches und elegantes
Weihnachtsgeschenk
für
Klavier-Schüler
ist der
von H. Seeber in Weimar erfundene
Klavier-Fingerbildner.

Dieser als höchst wichtig anerkannte Apparat bewirkt die **regelrechte Haltung** und den **korrekten Anschlag**, verhindert das **Einknicken** der Finger und verursacht bei jedem Fehler ein die Aufmerksamkeit erweckendes Klopfen, welches **sofort zur Korrektur** auffordert.

Zur Aneignung einer **guten technischen Grundlage** im Klavierspiel
dem **Schüler** unentbehrlich.

Preis 5 Mark.

Bei Bestellung ist vom 2., 3. und 4. Finger die Stärke des dritten Gliedes (des Nagelgliedes) nach Millimetern anzugeben.

Der Fingerbildner ist fein versilbert und befindet sich in einem mit Goldpressung verzierten und mit Sammet und Seide ausgelegten eleganten Etui.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes
(Vertrieb: A. Zuckschwerdt in Weimar)
sowie direkt vom Erfinder.

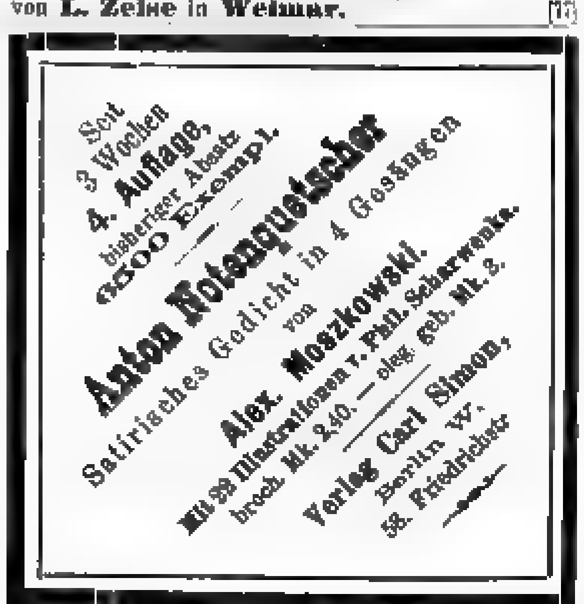
Prospekte gratis.

Aneignung eines korrekten Anschlags!

Förderung mit Leichtigkeit!

Soeben erschien:
Drei Lieder
für Alt od. Baritonstimme mit Pianofortebegl.
No. 1. „Sprich nicht laut",
No. 2. „Vale carissima",
No. 3. „Leise zieht durch mein Gemüth",
von
Friedr. von Wickede.
op. 87. Preis Mk. 1.—.
PAUL VOIGT's Musik-Verlag
Kassel und Leipzig.

Zeise's Pianoforte-Kompositionen
immer überall vorräthig. Katalog gratis und franco von **L. Zeise in Weimar.** [17]



Passendes Weihnachts-Geschenk!
Verlag von Carl Simon, Berlin W.
58. Friedrichstrasse.
4. vermehrte u. verbesserte Auflage.
Reiseharfe
(Hauschoralbuch).
Inhalt:
86 Choräle, 86 geistliche liebliche Lieder, die Sonntagsliturgie und 13 kurze Vorspiele
für Pianoforte, Harmonium oder Orgel
(Text ad libitum)
von
C. Straube,
Pastor zu Falkenhagen i. d. M.
cart. 1 ℳ 50 ₰ — eleg. gebd. 2 ℳ 70 ₰.
104 Seiten. 8°. **Eleg. Ausstattung von Roeder.**

Obiges Werk ist die **Melodien-Sammlung** zu dem in 47. Aufl. verbreiteten **Reisepsalter.** Jeder Geistliche, Lehrer und Kirchlich-Gesinnte ist Käufer dieses vorzüglichen **Hauschoralbuchs**, da für Schul-, Andachts- und Kirchenzwecke nichts Besseres existirt.
☞ **Durch jede Buch- und Musikhandlung zu beziehen.** [85]

☞ Dieser Nummer ist von **Wilhelm Streit's Verlag** in **Dresden** ein ausführlicher Prospekt über das bereits in voriger Nummer redaktionell erwähnte Festgeschenk **„Das Reich der Töne"** beigelegt, auf den wir hiermit besonders aufmerksam machen. D. R.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 18.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalischi), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 24. **Berlin, 15. Dezember 1880.** **III. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M.*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M.*

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das IV. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt. **Die Expedition.**

Verkehrtheiten beim Klavierunterricht.*)

Von **Aloys Hennes.**

Wer möchte wohl bestreiten, dass bei der musikalischen Erziehung unserer Jugend sehr viele verkehrte Wege eingeschlagen werden? Haben wir nicht täglich die Beweise dafür vor Augen? Ist nicht das ganze Klavierspiel bei seiner ungeheuren Ausdehnung über alle Kreise der menschlichen Gesellschaft etwas stark in Verruf gerathen? — Aber mit diesen Fragen wird man nicht viel erzielen; es kommt vielmehr darauf an, zu untersuchen, worin das Uebel seinen Grund hat. Haben wir erst die Ursache erkannt, so wird die Besserung der Verhältnisse nicht lange auf sich warten lassen. Um den Verkehrtheiten beim Klavierunterrichte entgegen treten zu können, müssen wir sie in ihrer Gesammtheit kennen lernen, denn wie bei so vielen Dingen liegt auch hier im Erkennen der erste Schritt zur Besserung. Das also sei hier unsere Aufgabe!

Zu dem Vielen, was in Bezug auf Klavierunterricht als Verkehrtheit zu bezeichnen ist, könnte man gleich schon das zählen, dass Eltern, die selbst keinen Begriff von Musik haben, ihren Kindern Klavierunterricht ertheilen lassen. Allerdings klingt dieses für den ersten Augenblick ebenso barock, wie wenn Jemand geloben wollte, nicht eher in's Wasser zu gehen, bis er schwimmen kann. Nichtsdestoweniger ist es Thatsache, dass Kinder von nicht musikalischen Eltern höchst selten, und nur unter ganz besonderen Umständen zu gediegenen musikalischen Leistungen gelangen.

Wie dieses aber mit ganz natürlichen Dingen zusammenhängt, werden wir bald sehen.

Beginnen wir mit dem Instrumente, welches für den Klavierunterricht angeschafft werden soll, so kann man von unmusikalischen Eltern oft genug die Worte hören: „Für die ersten Jahre genügt ein schon gebrauchtes Klavier von geringerer Güte, wie deren so oft in den Zeitungen ausgeboten werden. Wenn erst unser Kind etwas Tüchtiges gelernt hat, soll es uns nicht darauf ankommen, das nöthige Geld für ein neues, recht schönes Pianino herzugeben. Wozu jetzt solche Ausgabe machen? Für die Anfangsgründe wird es genügen; es wäre auch schade, wenn hierzu ein neues Instrument benutzt würde."

Hat nun ein billiger alter Klapperkasten

*) Nachdruck mit Quellenangabe und gegen Einsendung eines Beleg-Exemplars gestattet.

seinen Einzug ins Haus gehalten, so ist hiermit schon zu allen weitern Verkehrtheiten der Grund gelegt, denn sie folgen ganz von selbst. Das in dieser Weise errungene Instrument vermag keine reine Stimmung zu halten, kann also auch nicht das Gehör des Schülers bilden, es besitzt eine ungleichmässige und abgenutzte Spielart, kann also nicht das Geringste zur Bildung des Anschlags beitragen, es entbehrt jeden Klangreiz, kann also auch nicht anregend und lusterweckend auf den Schüler einwirken.

Nach der Anschaffung des Instruments ist nun der nächste erforderliche Schritt die Anschaffung des Lehrers. Hier wird man ebenfalls sagen: „Für die ersten Jahre genügt ein billiger Lehrer, denn es sind ja nur die „leichten“ Anfangsgründe, welche gelehrt werden sollen. Später soll es nicht darauf ankommen, für die weitere Ausbildung etwas anzuwenden.“

Der diesen Anforderungen entsprechende, und auch mit der Qualität des Instruments einverstandene Lehrer wird bald gefunden, denn der Klavierunterricht ist ein Gebiet, auf dem jedes noch so unwissende Individuum sich breit machen kann, ohne von einer Aufsichtsbehörde in seinem Thun gehindert zu werden. Es kommt ja nur darauf an, dass das Publikum an die Leistungen des Betreffenden glaubt. Das wird aber bei nicht musikalischen Eltern stets der Fall sein, wenn Persönlichkeit und Zungenfertigkeit beim Lehrer das ersetzen, was an musikalischem Wissen fehlt. Zu dem billigen Instrumente ist also der billige Lehrer hinzugetreten, und mit vereinter Kraft geht es dem Ziele entgegen, wo man von Allem, was an Zeit und Geld für die Sache verwendet wurde, schliesslich sagen muss: „Alles war vergebens!“ Was erreicht wurde, ist sogar noch weniger als Nichts, denn, den ursprünglichen Zustand, in welchem der Schüler sich vor dem genossenen Unterrichte befand, wieder herzustellen, alles Verkehrte wegzuschaffen und vergessen zu machen, erfordert weit mehr Arbeit und Mühe, als die Unterweisung des Schülers im Zustande gänzlicher Unwissenheit.

Das wäre nun die erste Art unmusikalischer Eltern. Die zweite würde etwa in folgender Weise sich äussern: „Es versteht sich von selbst, dass wir nur ein ganz vorzügliches Instrument anschaffen werden, denn es muss zu unserer übrigen feinen Einrichtung passen. Auf's Geld dürfen wir dabei nicht sehen, auch schon der Leute wegen muss das Pianino ein ganz gutes sein, damit man Ehre damit einlegt, wenn von unsern Bekannten Jemand spielen will. Für den Unterricht wollen wir aber in der ersten Zeit kein Geld verschwenden, denn die „leichten“ Anfangsgründe kann auch ein billiger Lehrer besorgen. In den Zeitungen findet man so viele junge Pianistinnen, die bei Professor X gelernt haben, und froh sind, wenn sie sich ein paar Groschen Taschengeld auf diese leichte Weise verdienen können. Später natürlich, wenn die höhere Ausbildung beginnt, soll durchaus nicht gespart werden.“

Der Unterschied zwischen dieser und der ersten Art nicht musikalischer Eltern ist in Bezug auf das schliesslich erreichte Resultat kein allzu grosser. Das vorzüglichste Instrument wird jeden Musikverständigen aus seiner Nähe treiben, wenn nichts hervorgebracht wird, was in Wirklichkeit den Namen „Musik“ verdient. — Das ists aber, was nicht Jeder, der sich Klavierlehrer nennt, durch seinen Unterricht erzielen kann. Wohl glaubt das Publikum, in jedem Klavierspieler gleichzeitig einen Klavierlehrer zu erblicken, und legt nach dem Grade seiner technischen Fertigkeit den Maassstab für die Beurtheilung seiner Lehrtüchtigkeit an. Wer die Berechtigung hat, sich Schüler dieses oder jenes berühmten Professors nennen zu dürfen, wird allerdings kein schlechter Spieler sein, aber ein guter Lehrer ist er deshalb noch lange nicht. Zum Unterrichten gehört neben dem technischen Können pädagogisches Talent. Wer letzteres besitzt, wird ein guter Lehrer sein, ohne vielleicht in der Oeffentlichkeit den Namen eines hervorragenden Spielers zu haben. Pädagogische Kenntnisse sich zu erwerben, ist aber ein Studium für sich und erfordert vor Allem die Fähigkeit des selbstständigen Denkens. Klavierspieler und Klavierlehrer ist also nicht ein und dasselbe, und gründlich falsch ist die Ansicht, dass der Elementarklavierunterricht eine Sache sei, die von jedem Klavierspieler besorgt werden könne. Allerdings findet man unter den jüngern Persönlichkeiten der männlichen und weiblichen Klavierlehrerwelt eine grosse Anzahl Solcher, die auch in der Kunst zu unterrichten nicht gänzlich unwissend sind, und für ihre weitere pädagogische Ausbildung reges Interesse zeigen. Diese werden vielleicht in der ersten Zeit ihrer angestrebten Lehrthätigkeit zufrieden sein, wenn sie die Unterrichtsstunde etwa mit 1 Mark bezahlt erhalten. Sicher aber kann man annehmen, dass Solche, die sich zu noch geringern Preisen anbieten, nur durch letztere und nicht durch ihre Leistungen im Stande sind, Schüler zu finden, und zwar in Häusern, wo eben unmusikalische Eltern nur auf die Billigkeit ihr Augenmerk richten.

Wir gelangen nun zur dritten Art nichtmusikalischer Eltern, nämlich zu jener, bei denen man nicht nur für ein gutes Instrument sorgt, sondern der Ehre des Hauses wegen auch die Kosten für einen anerkannt guten Lehrer nicht scheut. Dass auch hier Verkehrtheiten vorkommen können, wird vielleicht Niemand für möglich halten. Fra-

lich wird dieses auch nicht der Fall sein, wenn die Eltern einerseits dem Lehrer vollständig freie Hand lassen, bei jeder sich kund gebenden Neigung zum Mitsprechen sich des Umstandes erinnern, dass sie selbst von der Sache nichts verstehen, und andrerseits nur für das Eine sorgen, dass Regelmässigkeit sowohl in der Unterrichtsstunde, als in der Uebungsstunde zum Gesetz erhoben wird. Beschränken sie ihre eigene Thätigkeit auf diese beiden Punkte, so wird der rechte Erfolg bei lernbegierigen Kindern nicht ausbleiben.

Aber, wie die Erfahrung lehrt, trifft diese Voraussetzung nicht zu. Die Meisten glauben genug gethan zu haben, wenn sie einen guten Lehrer erlangt und ihn für seine Mühe pünktlich bezahlen. Sowie aber der Schulunterricht ohne häusliche Arbeiten nicht erfolgreich sein kann, vermag es auch der Klavierunterricht nicht. Was der Lehrer dem Schüler gezeigt und erklärt hat, kann erst durch die nachfolgenden Uebungen dessen geistiges Eigenthum werden. — Viel grösser ist jedoch die Zahl solcher Eltern, die jeden Augenblick mit einem besondern Wunsche an den Lehrer herantreten. Da hat man im Theater oder im Konzertsaale etwas gehört, was tiefen Eindruck gemacht hat, und nun soll der Lehrer von seinem Lehrgange abspringen, und dafür sorgen, dass der Schüler jenes „schöne Stück“ recht bald spielen lerne. Man vermag dabei nicht einzusehen, dass Sachen, die für Orchester und Gesang komponirt sind, nicht immer für Klavier sich eignen, und oft am allerwenigsten zu der erreichten Bildungsstufe passen. Ausserdem sind derartige Melodien sehr oft das Gegentheil von dem, was der Schüler als solcher kennen lernen soll. — Oder man findet keinen Gefallen an dem, was der Lehrer als Unterrichtsmaterial gewählt hat, und quält diesen um irgend einen Tanz, eine Opernmelodie, oder ein Modestück, welches dieser oder jener auch spielt. In dieser Weise gehen unmusikalische Eltern stets von ihrem eigenen Standpunkte aus und bedenken nicht, dass jedes Abweichen vom Lehrgange und jeder Sprung zu einem zu schweren oder gänzlich ungeeigneten Stücke stets verderblich für den Schüler ist. „Aber“, heisst es dann stets, „unser Töchterchen soll ja keine Künstlerin werden, sondern nur zum eignen Vergnügen das Klavierspiel betreiben“ — als ob die Gefahr, zur Künstlerschaft zu gelangen, so nahe läge! Wer in der Musik auch nur so viel erreicht, dass er sich in den Augen musikverständiger Leute nicht lächerlich macht, hat vollauf zu thun, um diesen Standpunkt zu erreichen.

Es wäre nun noch von einer vierten Art nichtmusikalischer Eltern zu sprechen, nämlich von solchen, die unter Klavierspiel nichts weiter verstehen, als das, was auch jede Drehorgel leistet. — Wer nichts weiter zu spielen verlangt, als ein paar Modestücke, wie sie im Laufe der Zeit entstehen und vergehen, braucht allerdings keinen musikalisch gebildeten Lehrer hierzu, denn es giebt (wenigstens in grossen Städten) Leute genug, die sich anheischig machen, in wenigen Wochen derartige Melodien mit einem gewöhnlichen Brummbasse spielen zu lehren. In demselben Range wie eine Drehorgel steht aber auch eine derartige Klavierdressur. Vom Standpunkte der Kunst wird man jene nicht als ein musikalisches Instrument ansehen und diese nicht für Klavierunterricht halten. So lange es Leute giebt, die an den sechs Stücken einer Drehorgel Gefallen finden, wird es auch Leute geben, die durch sechs auf dem Wege der Dressur erlernte Klavierstücke ihre musikalischen Bedürfnisse befriedigen.

Diese vierte Art nichtmusikalischer Eltern kann daher hier nicht weiter in Betracht kommen, sondern man muss sich mit dem Wunsche begnügen, dass die Zahl derselben mit den Kulturfortschritten der Zeit immer kleiner werde. Leider wird dieser Zeitpunkt noch nicht so bald eintreten, denn es fehlen uns jene Konzertinstitute, die der grossen Masse des Publikums das Kennenlernen der erhabensten Meisterwerke der Tonkunst für geringe Preise vermitteln.

Erst wenn man, wie in London, durch grosse Konzertsäle die Möglichkeit haben wird, ein Oratorium von Händel, Mendelssohn etc. gegen ein Eintrittsgeld von 1 Mark in grossartigster Aufführung zu hören, wird es auch mit vielen andern Dingen in der Musik anders werden. Bis zu diesem Zeitpunkte aber wird die grössere Masse des nichtmusikalischen Publikums noch weitere Fortschritte auf dem entgegengesetzten Gebiete machen, nämlich auf dem der frivolen Tingeltangelmusik.

(II. Aufsatz folgt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, 11. Dezember 1890.

Fräulein Clara von Cramer, eine Schülerin Kullak's hatte am 29. November in der Sing-Akademie unter Mitwirkung der HH. Brodmann, Grünfeld und Strauss ein Konzert veranstaltet. Es war ein erstes Debüt und es ist ein guter Achtungs-Erfolg zu verzeichnen. Die Konzertgeberin bewies, dass sie mit *Fleiss* und Verständniss ihren Studien

abgelegen hat, und zeigte sich im Vollbesitz der Eigenschaften einer guten Schule: saubere Fertigkeit, schöner Anschlag, klarer und verständiger Vortrag. Dass sie höheren technischen Anforderungen wie in der Tarantelle von Liszt sich noch nicht ganz gewachsen zeigte, dass die 3 Stücke aus der Bach'schen G-moll Suite eine nicht immer genügende stylvolle Wiedergabe fanden, erwähnen wir nur, um der jungen Pianistin mit unserm aufrichtigen Beifall einen Fingerzeig zu geben, was sie nach Beendigung der „Lehrjahre" in den nunmehr beginnenden „Wanderjahren" zu erstreben hat. Wir glauben, dass sie ein schönes Ziel erreichen kann. Von den 2 Stücken von Räfer, welche Herr Grünfeld vortrug, sagte uns das erste wegen seines sich von aller üblichen Violoncello-Sentimentalität fernhaltenden edlen melodischen Inhaltes ganz besonders zu, weniger wollten uns die „Silhouetten aus Ungarn" von Hofmann, die Herr Strauss spielte, behagen; wir mögen selbst unter der Signatur „Ungarn" kein Violoncell mit etwas trivialem Inhalt in die Sing-Akademie eingeschmuggelt wissen. Herr Brodmann, ein junger Barytonist mit schöner, umfangreicher Stimme gefiel uns im Vortrag zweier Lieder von Rubinstein ganz ausnehmend, weniger in Schumann's „Schöne Wiege meiner Leiden", dessen Mittelsatz statt des schmerzlich erregten durch Verschleppung des tempo einen beinah phlegmatischen Eindruck machte. Auch die an dieser Stelle grade sehr schwere Begleitung glauben wir schon besser gehört zu haben.

Mittwoch, den 1. December in der Sing-Akademie Konzert von Alfred und Heinrich Grünfeld.

„Jeder Zoll ein Virtuos", das ist in 4 Worten die Charakteristik des Pianisten Alfred Grünfeld. Alle Tugenden, aber auch alle Fehler, viel Licht, viel Schatten. Licht: Grosse, kühne, blendende, unfehlbare Technik bei den schwierigsten virtuosen Aufgaben im grössten forte und zartesten piano klangvoller, weicher und runder Anschlag, legatospiel vorzüglich, stakkato aus dem Handgelenk hors de concours, Kullak selbst soll gesagt haben, dass von allen seinen Schülern keiner ein so leichtes Handgelenk habe, keiner so Oktaven spiele wie Grünfeld, dabei feuriger, erregter und erregender Vortrag, alle Nuancen desselben zur Geltung bringend, vom zartesten piano bis zum forte mit Donnergewalt, die blitzartig blendend und zündend in die Massen fährt, und sie zu wahren Beifallsstürmen anfacht. Und Schatten! — Was, Schatten, Fehler, hören wir den Leser erstaunt ausrufen, ist es möglich? Bleibt noch ein Platz für Fehler bei einem Künstler der soeben solche begeisterten Lobsprüche eingeerntet hat? Geduld, lieber Leser, es ist dafür gesorgt, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Da stehen zu Anfang des Programms 2 Nummern Beethoven's Sonate op. 31 es-dur, Rondo A-moll von Mozart. Wie hat der grosse Virtuose Grünfeld diese beiden Stücke gespielt? Seine Technik wurde fehlbar im letzten Satz der Sonate, weil er das tempo in einer Weise übernahm, dass aus Achtelfiguren wie [illegible] arpeggirte Akkorde wurden, und diese kaum verständlich, den 2. Allegrettosatz mit seiner leicht beschwingten Rhythmik stempelte er zu einem Presto-Bravourstück um, in welchem er mit seinem stakkato paradirte, (machte übrigens grossen Effekt, das soll und muss eben Alles bei Grünfeld), im Menuettsatz verzerrte er die so einfache und innige Melodik durch Affektation und Koketterie. Und nun erst das Rondo von Mozart. Dieses anmuthige Stück, über dessen Melodien sich ein Schleier rührender Wehmuth breitet, eine „mignon" unter den Mozartschen Kompositionen. „Was hat man dir, du armes Kind gethan?" Man hat dich aufgeputzt, geschminkt, man hat dich aus deiner Wahrheit und Unschuld in eine Welt der Phrase und Gefallsucht gezerrt, da gehörst du nicht hin. Herr Grünfeld sollte nicht Mozart spielen! Und nun das Facit. Wir bewundern in Herrn Alfred Grünfeld den bedeutenden Virtuosen, möchte er der letzte der Virtuosen sein! Er bezaubert mit seinen Fingern Aller Hände, dass sie ihm, sie mögen wollen oder nicht, Beifall geben müssen; ob Aller Herzen? Salvavi animam meam.

Herr Heinrich Grünfeld ist in seiner Eigenschaft als sehr tüchtiger Violoncellist in diesen Blättern schon vielfach besprochen und gewürdigt worden, es möge deshalb heut genügen, einige Worte über sein Programm zu sagen. Wir fanden es sehr gut ausgewählt. Dass er mit Uebertragungen von Stücken von Händel und Padre Martini die Violoncell-Literatur bereichert, halten wir für einen glücklichen Gedanken. Die beliebte Gavotte des letzteren gelangte in ihrer kanonischen Form durch diese Vertheilung auf Streichinstrument und begleitendes Klavier zur durchsichtigsten und deshalb doppelt interessirenden Wiedergabe. Hr. G. entwickelte dabei einen leichten und doch ausdrucksvollen Ton, wie wir ihn selten gehört haben. Das sehr hübsche Konzert Adagio und Allegro von H. Hofmann endlich gab ihm noch Gelegenheit, sich als Virtuos zu zeigen. In dieser Eigenschaft möchte ein noch klangvollerer und durchsichtigerer Passagen-Ton Hrn. G. zu wünschen sein, seine Kantilene indess (wohl auch das Beste auf dem Violoncello) ist vortrefflich.

Albert Werkenthin.

Das dritte Montags-Konzert der Herren Hellmich und Manecke wurde mit dem G-Moll Trio von Otto Klauwell eröffnet, einer Novität, die durch ihren künstlerischen Werth nicht weniger als durch die vortreffliche Interpretation seitens der genannten Herren und der Pianistin Adele aus der Ohe ein ungewöhnliches Interesse bei den Zuhörern erregte. In jedem der drei Sätze dieses Werkes spricht sich eine ungezwungene, von Herzen kommende Schaffensfreudigkeit aus, wie man sie bei den Instrumentalkomponisten der jüngeren Generation leider nur zu häufig vermisst. Hier ist, bei allem Ernst, bei aller Strenge der kontrapunktischen Behandlung doch nichts von jenem Vornehmthun, jener Furcht, sich durch Popularität zu kompromittiren, an welchem ein grosser Theil unserer heutigen Komponisten-Welt krankt. Klauwell's natürliche Empfindungsweise, verbunden mit voller Beherrschung des kompositionstechnischen Apparates führt ihn über die genannten Klippen, an denen so Mancher gescheitert

glücklich hinweg. Er hat es nicht nöthig, sich unter die schützende Flagge von Beethoven's „Freude, schöner Götterfunke“ zu begeben, um doch auch einmal „ämlich melodiös“ zu schreiben, bei ihm stellt sich die Melodie in edelpopulärem Gewande ungesucht ein und geleitet ihn sicher über die Untiefen, welche in dem Meer der Töne ohne Worte den Entdecker Gefahr drohend umgeben. Damit ist der wohlthuende Eindruck, den das Klauwell'sche Trio hinterliess, sowie der ihm gespendete lebhafte Beifall hinlänglich erklärt und zugleich der Wunsch motivirt, den Werken dieses Künstlers recht häufig in unsern Konzertsälen zu begegnen. Von den übrigen Nummern des Programms verdienen zunächst die Solovorträge des Frl. aus der Ohe hervorgehoben zu werden: S. Bach's Gavotte in D-Moll, Schubert-Liszt's „Gretchen am Spinnrade“ und Liszt's Tarantella di Bravour, in denen die Spielerin eine nicht gewöhnliche Kraft und technische Gewandtheit entfaltete, freilich nicht selten auf Kosten des Ausdrucks und der Empfindung, welche namentlich im „Gretchen“ sehr zu kurz kamen. Die Sängerin Frl. Klara Rintel, welche zwei Schumann'sche Lieder und Mendelssohn's Herbstlied vortrug, möge nicht versäumen, tüchtige Gesangskünstler, besonders Italiener zu hören, so oft sich ihr Gelegenheit bietet, vielleicht enthüllt sich ihr dann das Geheimniss der Wirkung der Menschenstimmen und sie lernt, ihre ihr jetzt noch, wenn nicht schwindsüchtigen, so doch völlig blutarmen Tongebilde zu beleben.

W. Langhans.

Donnerstag, den 2. Dezember, in der Sing-Akademie Konzert von **Marianne David** und **Dr. Hans Bischoff.**

Fräulein Marianne David hatte sich diesmal nur Lieder-Aufgaben gestellt; da sie als Konzertgeberin auftrat, wäre vielleicht eine grössere Opern- oder Oratorium-Arie nicht unrecht am Platze gewesen, um dem Publikum mehr Abwechselung zu bieten und der Kritik Gelegenheit zu geben, auch eine andre Seite ihrer künstlerischen Leistungsfähigkeit kennen zu lernen. So erübrigt uns nur, wiederholentlich festzustellen, dass Frl. D. eine gute Liedersängerin ist, und dass ihr Naturell mehr dem Vortrag heiterer, naiver, als schwermüthiger oder leidenschaftlich erregter Kompositionen zuneigt. Herr Dr Bischoff, der sich durch eine Umarbeitung der Aesthetik des Klavierspiels von Ad. Kullak, sowie in letzter Zeit durch die Herausgabe mehrerer Bach'schen Kompositionen, welche ein ebenso gründliches wie geistvolles Quellenstudium an den Tag legt, einen guten Namen in der Musikwelt erworben hat, spielte 5 Novitäten:

Variationen und Fuge über ein Original-Thema, op. 16 von Nicodé, Rhapsodie op. 79 No. 2 von Brahms, Romanze op. 20 von Schlottmann, 2 Präludien op. 9 von Th. Kirchner und Marsch und Polonaise aus Lassen's Faust (?) von Liszt.

Die Variationen von Nicodé, denen ein fliessender Styl und einfacher, nobel klingender Klaviersatz nachzurühmen ist, der sich von allen Ausschreitungen moderner virtuoser Technik, hinter welchen sich nur zu häufig Inhaltslosigkeit verbirgt, fernhält, lassen jedoch eine Eigenschaft vermissen, welcher wir in den grösseren Variationen-Werken von Beethoven an bis auf Mendelssohn und Schumann immer begegnen, durch welche diese Form erst zu einer höheren Kunstform gestempelt wird. Wir meinen die organische, logische Entwickelung des Inhaltes, welche nicht Bild neben Bild in losem oder gar keinem Zusammenhang hinstellt, sondern eine Variation aus der andern, sei es als Steigerung, sei es als neue, immer interessantere Beleuchtung des Themas hervorgehen lässt, wodurch und wären der Variationen noch so viel, wäre das Thema noch so einfach, das Gedanken-Band geknüpft wird, welches alle die kleinen Theile zu einem grossen, bedeutsamen Stücke vereint. Die Schlussfuge ist ein kleines kontrapunktisches Meisterstück, und wurde von Hrn. B. ganz vortrefflich gespielt, es entging uns kein Ton des Themas selbst unter der Maske der Umkehrung. — Die Rhapsodie von Brahms ist ein tief empfundenes und gedachtes Stück, das man öfter hören müsste und möchte. Schlottmann ist wie immer liebenswürdig und melodisch reizvoll in der Romanze. Die 2 Präludien von Kirchner haben uns nicht zu interessiren vermocht, um keinen härteren Ausdruck zu wählen, und Marsch und Polonaise aus Lassen's Faust sind so wenig hervortretend in melodischer und rhythmischer Erfindung, dass es mehr verwundert, dass Liszt's Meisterhand sich mit der Transkription derselben bemüht hat, weniger dass es ohne Erfolg geschehen ist.

Herr Dr. Bischoff zeigte sich beim Vortrag aller dieser Stücke als ein sehr tüchtiger Pianist. Es ist ihm niemals um eine blosse Schaustellung seines virtuosen Könnens (das nicht klein ist) zu thun; in echt künstlerischer Selbstlosigkeit leistet er Verzicht auf den Beifall der Massen, die ja heut immer noch wie früher mehr den Kunststücken als der Kunst zujubeln, indem er als Interpret neuer noch unbekannter Kompositionen auftritt, deren Erfolg auch bei den Kunstkennern Niemand vorher festzustellen vermag. Ueber seinen Vortrag der Sonate appassionata noch ein Paar Worte.

Bischoff ist sichtlich bemüht, Beethoven objektiv zu spielen. Es gelingt ihm vollkommen, soweit es überhaupt möglich ist, da ja immer das objektive Denken und Fühlen des Künstlers die Wiedergabe beeinflusst. Bischoff's Natur neigt uns zur Reflexion. Sein Spiel kann im allgemeinen philologisch geistvoll gedachtes, als musikalisch gefühltes genannt werden. Wir begegneten deshalb bei seinem Vortrage der appassionata einer Menge neuer interessanter Einzelheiten, vermissten aber den grossen und einheitsvollen Zug der Leidenschaft, dem Ausdruck zu geben durch die Musik, die Sprache der Gefühle, nur immer dem fühlenden Künstler gelingen wird.

A. Werkenthin.

Nicht ohne einiges Misstrauen wird Mancher am Sonntag, 5. Dezember, den Weg zur Singakademie eingeschlagen haben, theils weil der Sonntag mit Recht als ein ungünstiger Konzerttag gilt und in der Regel das bedenklichste Hinderniss für Hörer und Spieler, nämlich einen spärlich gefüllten Saal mit sich bringt, theils weil es nicht unbekannt war, dass es sich bei dem **Quartett Jean Becker** nicht mehr um die berühmt gewordenen Florentiner Kombination,

sondern um eine neue, aus der Familie des Genannten zusammengesetzte Gesellschaft handle. Die erstere Befürchtung erwies sich leider als begründet, denn das Publikum war keineswegs so zahlreich erschienen wie bei früheren Konzerten des berühmten Geigers; in Betreff des zweiten Punktes aber, der Mitwirkung der drei Becker'schen Kinder sahen sich diejenigen, welche dabei etwa an eine sogen. Wunderkinder-Familie gedacht haben, alsbald aufs angenehmste enttäuscht. Schon die erste Nummer des Programms, das Klavierquartett Op. 47 von Schumann übte auf das Auditorium jene fesselnde Wirkung, welche die, alle Theile des Werkes durchdringende Harmonie gleichgestimmter Seelen, verbunden mit der technischen Meisterschaft jedes einzelnen Spielers unfehlbar im Gefolge hat. Der weitere Verlauf des Abends musste die Ueberzeugung bestärken, dass das Jean Becker'sche Quartett auch in seiner neuen Gestalt die Lösung der höchsten, ernstesten Kunstaufgaben sich zum Ziel gesetzt hat und sich im Vollbesitz der dazu nöthigen Mittel befindet. Die unvergleichliche Klangschönheit und Klangfülle des früheren Florentiner Quartetts bewährte sich aufs neue in dem Beethoven'schen Streichtrio (C-Moll, Op. 9), welches unter den Händen Beckers und seiner Söhne Hans und Hugo zu so gewaltigen Dimensionen heranwuchs, dass selbst das geübteste Ohr nicht selten ein volles Streichquartett zu hören glaubte. Dazu die spielend leichte Ueberwindung der grossen technischen Schwierigkeiten des Stückes von Seiten aller drei Mitwirkenden ohne die mindeste Virtuosen-Koketterie. Die schon von vornherein animirte Stimmung der Hörer erreichte mit dieser Nummer ihren Höhepunkt und das ihr folgende, den Abend beschliessende Klavierquartett von **August Bungert** würde einen schweren Stand gehabt haben, wenn nicht die ebenfalls mustergültige Ausführung, welche diesmal namentlich Frl. **Jeanne Becker** von pianistischer wie von musikalischer Seite im günstigsten Lichte erkennen liess, sodann aber auch die trefflichen Qualitäten des Werkes das Auditorium in lebhafter Spannung erhalten hätten. Bungert's Quartett dürfen wir schon nach einmaligem Hören als eine der werthvollsten neueren Produktionen der Kammermusik-Litteratur bezeichnen; und sowohl hinsichts der Erfindung wie der von ernstem Studium zeugenden Arbeit unterschreiben wir gern das Urtheil der Richter, welche ihm bei einer unlängst stattgefundenen Preisbewerbung den ersten Preis zuerkannt haben.

W. Langhans.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dem Königl. Kammermusikus Herrn **Waldemar Meyer** wurde von seiner Hoh. dem Herzog Friedrich von Anhalt der Anhaltische Hausorden Albrechts des Bären für Kunst und Wissenschaft verliehen.

— Im Bürgersaale des Rathhauses hielt am 4. d. M. Herr Literat Robert Springer für den bürgerlichen und den akademischen Vegetarier-Verein einen öffentlichen Vortrag über: „die pythagorische Diät und Richard Wagner's Idee zur Regeneration des Menschengeschlechts". Der Redner bezog sich auf den neuesten Aufsatz Wagner's in den Bayreuther Blättern, worin der berühmte Musiker das Gebiet der humanitären Regeneration betritt und als Grundlage seiner Idee das Werk „Thalysia von Gleizes" anführt (in deutscher Uebersetzung bei Otto Janke in Berlin).

— Rubinsteins Oper „Nero" hat bei ihrer ersten Aufführung im hiesigen königl. Opernhause nur einen geringen Erfolg gehabt. Zum grossen Theil trägt das Textbuch nach der französischen Dichtung von Barbier die Schuld daran, es krankt an dramatischer Unwahrheit. Die Musik steht weit hinter der in den Makkabäern und Feramors zurück. Sie ist zwar an manchen Stellen von grosser dramatischer Wirkung, vergeblich sucht man aber nach fesselnden Melodien und vermisst vor allem die feine Instrumentation, durch welche sich die beiden genannten, wie auch manche andere Werke des genialen Komponisten und Klaviervirtuosen auszeichnen.

— Der „St. Pet. Herold" schreibt: Petersburg ist vor Kurzem durch ein neues, höchst klangvolles, einzig in seiner Art dastehendes Instrument, eine Art Harmonium in möglichster Vervollkommnung, bereichert worden, welches unser berühmter Virtuose, Herr Hlawatsch, nach eigenen Angaben und Entwürfen durch die Fabrik Schiedmayer in Stuttgart hat herstellen lassen. Dieses Harmonium ist ein höchst bemerkenswerthes Kunstwerk, bei dessen Anschauen und Anhören man nicht recht weiss, wen man mehr bewundern soll, den genialen Erfinder oder die Stuttgarter Fabrik, welche es wagte, die Ausführung dieses unendlich komplizirten Kunstwerks zu übernehmen, nachdem alle übrigen, einigermassen renommirten Fabriken Europas erklärt hatten, dass eine Ausführung des von Herrn Hlawatsch Projektirten und Verlangten ins Reich des Unmöglichen gehöre. Freilich brauchte die Fabrik 7 Monate zur Herstellung des Instruments und übernahm blos die Garantie für die Solidität der Ausführung des von Hlawatsch projektirten Instruments, nicht aber für dessen Anwendbarkeit. — Eine eingehende Beschreibung des Instruments zu geben, wäre nutzlos, da wir kaum damit einen annähernden Begriff von dem auf höchst beschränktem Raume zusammengedrängten Gewirr oft fast mikroskopisch kleiner Theile geben würden. Wir begnügen uns daher, blos Einiges über das Aeussere des Instrumentes zu bemerken. Das Harmonium Hlawatsch's besitzt zwei Klaviaturen, die von einander unabhängig sind. Diese Klaviaturen erlauben es, dem Instrument mit der rechten und linken Hand Töne verschiedener Stärke und verschiedenen Timbres gleichzeitig zu entlocken, durch deren Verbindung der Klang des Instrumentes zu einem so fremdartigen, dabei unendlich sympathischen wird. Es hat den Umfang von 5 Oktaven, besitzt 29 Register, welche erlauben, eine bewunderungswerthe Mannigfaltigkeit der Töne hervorzuzaubern. Ausser den

beiden Pumppedalen giebt es noch 4 Kniepedale (genouillères). Zwei von diesen bewirken das sogenannte „Prolongement", d. h. sie lassen den Akkord so lange nachklingen, bis der Ton durch ein Drücken auf das dritte Pedal zum Schweigen gebracht wird. Das 4. Pedal giebt das „grand jeu", d. h., es steigert den Ton des Instrumentes auf's Höchste. Es ist selbstverständlich, dass man eine unendliche Menge von Kombinationen unter Beihilfe der 29 Register, 2 Klaviaturen und des Prolongement, welches die Möglichkeit bietet, das Thema u. A. m. inmitten schon klingender Akkorde auszuführen, hervorzaubern kann. Das Instrument vertritt ein volles Orchester im Kleinen. Es kann das Orchester vollständig in einem kleinen Saale, auch bei Aufführung von Opern, ersetzen. Die für das Pianoforte geschriebenen Stücke erklingen auf ihm vollständig wie instrumentirt."

— Alexander Moszkowski erfreut die Leser des deutschen Montagsblattes gelegentlich der Besprechung von Grünfeld's Konzert durch folgenden geistreichen Einfall: Um das Verhältniss Grünfeld's zu anderen grossen Vertretern des Pianofortefachs zu charakterisiren, möchte ich mich an ein von Heine gebrauchtes Gleichniss anlehnen. Dieser sagt: „Der Franzose liebt die Freiheit wie seine Braut, der Engländer, wie seine Gattin, der Deutsche, wie seine alte Grossmutter." Ich will dies Gleichniss dahin paraphrasiren: Bülow liebt das Klavier, wie seine alte Grossmutter: treue Liebe ohne Leidenschaft; Rubinstein, wie seine Gattin: unverlierbarer Besitz, hohe ernste Liebe, gelegentliche Zerwürfnisse; Grünfeld liebt das Klavier, wie seine Braut: eitel Gekose, sorgenlose Wonne.

— In einer in der bekannten Buchhandlung von „Friedrich Nicolai auf der Stechbahn" im Jahre 1780 erschienenen „Anzeige der in Berlin wohnenden Personen" finden wir u. a. folgende interessante Notizen: „Frau Anna Louise Karschin, gebohrene Dürrbachin. Ihre Gedichte haben sie berühmt gemacht. Sie wohnt im Curt'schen Hause, am Spandauerthore. — Herr Moses Mendelssohn. Er ist wegen seiner philosophischen Schriften berühmt. Er wohnt in der Spandauerstrasse unweit dem goldenen Stern. — Herr Daniel Chodowiecki, Mitglied der K. Kunstakademie. Dieser berühmte Miniaturmaler, Zeichner und Kupferätzer ward im Jahre 1726 zu Danzig gebohren und wohnet in der Behrenstrasse in seinem Hause. — Herr Franz Benda, königlicher Konzertmeister. Er wohnt in Potsdam. Madame Elisabeth Mara, rührende Adagiosängerin und Schauspielerin, spielt auch Klavier mit Einsicht und Fertigkeit und wohnet unter den Linden."

Glogau. Hier fand am 28. ein Konzert mit Orchester statt, in welchem zwei Kompositionen von Ludwig Heidingsfeld, dem Leiter der hiesigen Singakademie, zur Aufführung gelangten, darunter der Todtentanz und die dramatische Sinfonie „König Lear", welche bereits an anderen Orten grossen Erfolg errungen haben. Ausserdem enthielt das Programm 4 Lieder, 4 Zigeunertänze und Triumphmarsch.

Koblenz. Der Musiklehrer, Herr Peter Döring, erhielt von unserer Kaiserin in Anerkennung seiner Leistungen als Dirigent eines Gesangvereins eine prachtvolle Garnitur, Busennadel und Manschettenknöpfe.

Paris. Die von der Stadt Paris mit einem Preise von 10,000 Francs gekrönte symphonische Dichtung „La Tempête" (nach Shakespeare's „Sturm") von Armand Silvestre und Pierre Berton, Musik von Alphonse Duvernoy, wurde am 24. d. M. im Châtelet-Theater unter Leitung des Herrn Colonne und unter Mitwirkung der ersten Künstler der Grossen Oper, Fräulein Krauss, Frau Franck-Duvernoy und der Herren Faure, Vergnet und Gailhard, vor einem von der städtischen Verwaltung geladenen Publikum, in welchem man den Präsidenten der Republik und seine Familie, den Kunstminister Jules Ferry, den Seine-Präfekten Hérold und viele andere öffentliche Persönlichkeiten bemerkte, zum ersten Male aufgeführt. Der Text des Werkes lehnt sich in grossen Zügen ziemlich getreu, allerdings unter Weglassung alles Episodischen, an Shakespeare's Schauspiel an, nur dass Prospero nicht, wie dort von Anfang an die Absicht hegt, Miranda mit Ferdinand zu verbinden, sondern zuerst den Sohn des Usurpators, der ihn um den Thron gebracht hat, hasst und erst durch die Liebe Ferdinand's zu dem jungen Mädchen für ihn allmälig eingenommen wird. Die Musik von Alphonse Duvernoy, einem jungen Künstler, den man in weiteren Kreisen bisher nur als einen tüchtigen, jedoch etwas kalten Klaviervirtuosen kannte, zeichnet sich durch Klarheit, Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und gediegene Instrumentirung aus und verräth ein vielversprechendes Talent, namentlich für das Dramatische.

Zalt-Bommel. Am 1. d. M. kam im Haag, zur Ehre der gefeierten schwedischen Sängerin Jenny Lind, und bei Gelegenheit des 25jährigen Festes des von ihr gestifteten Vereins „Toekomst", welche zum Zweck hat, die Familien von verstorbenen Musikern zu unterstützen, eine für diese Gelegenheit komponirte Kantate „Hulde aan Mevrouw Jenny Lind" unter grösstem Beifall zur Aufführung. Die Musik dazu ist von W. F. G. Nikolai (Komponist des Oratoriums Bonifacius und auch Dirigent für diesen Abend) — und noch ein andres hervorragendes Werk von Peter Benoit: Schul-Kantate für Kinderstimmen, mit grossem Orchester. (Die Kantate Nikolai war für gemischten und Kinder-Chor mit Orchester). Zu beiden Werken hat Julius de Geyter den Text gedichtet. Solisten waren Fräulein Siemanns aus Antwerpen und Herr Gunis aus Hannover.

Bücher und Musikalien.

A. Ruthardt: Op. 15. Drei Lieder für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Ernst Eulenburg.

Op. 20. „Barbarossa's Erwachen". Dichtung von Julius von Löpel. — Zum 11. Juni 1879. — für grossen Chor, Soli und Orchester. Partitur

und Klavierauszug. Weimar, Verlag von T. F. A. Kühn.

Die drei Lieder des Opus 18 beweisen, dass der Komponist für die lyrische Muse besonders befähigt ist und das Genre auch vollständig beherrscht. Characteristische Wiedergabe des textlichen Inhaltes mit aller Tiefe der Empfindung, wo sie gefordert wird, aber ebenso auch entsprechend mit aller Freude und Frische des Ausdruckes, melodischer Fluss und Reichthum an harmonischer und rhythmischer Mannichfaltigkeit, sorgfältige Beachtung des deklamatorischen Accentes der Gesangstimme, Selbstständigkeit in der Behandlung des begleitenden Partes, dies sind die Vorzüge, welche die Lieder vor vielen ähnlichen Erzeugnissen der Neuzeit auszeichnen. Im ersten Liede („Es ist kein hoher Berg so hoch“ von Georg Fischer), das ganz besonders harmonisch üppig und reich gestaltet ist, können wir in allen Schritten der Phantasie des Komponisten folgen, aber S. 3 fehlt uns die Motivirung für die grelle Harmoniefolge, welche der dritte Takt der ersten Zeile an die Harmonie des zweiten Taktes reiht. Sonst trägt dieses Lied, wie auch No. 2 „Immer schaust du in die Ferne“ von Julius Wolff und No. 3 „Immer leiser wird mein Schlummer“ von H. Lingg, den Stempel des Ganzen und Fertigen in allen Ansprüchen, welche an die Liedkomposition zu stellen sind. Den vielen Freunden und namentlich Freundinnen der lyrischen Muse empfehlen wir Naubert's Lieder als eine ihnen gewiss willkommene Gabe.

Op. 20 ist Seiner Majestät dem Kaiser Wilhelm zum 11. Juni 1879 gewidmet. Die Dichtung behandelt zwar nicht das Fest der goldenen Hochzeit unseres Kaiserpaares, feiert vielmehr auf Grund der alten Kyffhäusersage die Einigung Deutschlands unter Kaiser Wilhelm I. (also eigentlich den 18. Januar 1871), aber sie bleibt trotzdem eine Festdichtung und der Komponist hat es vortrefflich verstanden, sie zu einer Jubelkantate zu gestalten. Die dramatischen Momente der Dichtung sind wirksam benutzt und mit allen Mitteln, welche ein grosser Chor und ein volles Orchester bieten, zum Ausdruck gebracht. Wir können hier nicht auf die Betrachtung der einzelnen Momente eingehen, die uns reichen Anlass geben würden, auch die Geschicklichkeit des Komponisten in der Behandlung des Orchesters hervorzuheben, wir wollen nur in Kürze constatiren, dass wir in diesem Werke den Komponisten von einer neuen vortheilhaften Seite kennen gelernt haben, er zeigt hierin seine Kraft und Fähigkeit, auch bedeutendere Stoffe zu erfassen und aufzufassen und sie ihrer Bedeutung nach auch in grössere Formen kleiden zu können, mit Einem Worte, Talent für dramatische Komposition. Das beweist nicht allein die Behandlung der Partie der beiden Solostimmen (Alt und Bariton) sondern auch die Mannichfaltigkeit in der Verwendung der Orchesternüancen. Gleich die Einleitung giebt uns den Beweis, wie richtig der Komponist die Situation erfasst und wie characteristisch er sie mit Hilfe des Orchesters musikalisch zu gestalten versteht. Das Werk erhebt sich in seinen Hauptmomenten zu bedeutender Wirkung und verdient um des sichern Erfolges willen wohl die Aufmerksamkeit grösserer Gesangesgesellschaften. Der Komponist aber verdient volle Aufmunterung für ferneres Schaffen auf grösserem Gebiete.

Alsleben.

Bücher und Musikalien für den Weihnachtstisch.

Bücher und Kunstwerke.

Das Reich der Töne. Bildnisse und Schilderungen berühmter Künstler und Künstlerinnen. Auf 9 photographischen Bildertafeln 300 Bildnisse und 24 Seiten biographischer Text. Dresden, Wilh. Streit. Pr. 5 Mk., elegant geb. 7,50 Mk.

(Wurde in voriger Nummer ds. Blätter bereits gewürdigt.)

Deutsche Hausmusik mit Bildern. 1 Bd. Ausgewählte Lieder von Bach bis auf die Gegenwart. Leipzig, Edwin Schloemp.

Die Illustrationen sind von den berühmtesten Meistern. Die Lichtdruck-Wiedergabe entspricht vollkommen den in Sepia ausgeführten herrlichen Originalen. Die typische Herstellung aus Breitkopf u. Härtels Offizin gehört zu dem geschmackvollsten und gediegensten, was auf diesem Gebiete überhaupt je erstanden ist. — Ein unvergleichlich schönes Festgeschenk.

Wallner, Edmund, Die Oper im Salon. Repertoir von ein- u. mehrstimmigen Operngesängen, welche ohne und mit Scenerie und Kostüm von Dilettanten leicht ausgeführt werden können. Erfurt, Bartholomäus.

Naumann, Emil, Illustrirte Musikgeschichte. Stuttgart, Spemann.

Reissmann, A., Illustrirte deutsche Musikgeschichte. Leipzig, Fues.

Polko, Elise, Unsre Musikklassiker. 6 biograph. Lebensbilder. Leipzig, Schmidt & Günther.

Schucht, Dr. J., Fr. Chopin und seine Werke. eleg. geb. Leipzig, Kahnt.

Weitzmann, Geschichte des Klavierspiels. Cotta.

Reissmann, Aug., Das Partiturspiel in einem geordneten Lehrgang dargestellt. Preis 5 Mk. Leipzig, Kistner.

Ein Werk wie R.'s Partiturspiel hatte die Literatur bisher nicht aufzuweisen. Es vermittelt den Lernenden in einem geordneten, von pädagogischem Takt zeugenden Lehrgang die Kenntniss des Partiturspiels, sowohl des vokalen wie des instrumentalen und der Verbindung beider. Die Beispiele sind alle werthvoll und vorzüglich ausgewählt. Das Werk hat noch den besonderen Vortheil, dass es denen, welchen die zum Partiturspiel nöthige Kenntniss von der Beschaffenheit der Instrumente mangelt, in die Geheimnisse der Behandlung derselben einführt. Es sei hiermit aufs angelegentlichste empfohlen.

Reissmann, Aug., Joseph Haydn, sein Leben und seine Werke. Berlin, Guttentag.

Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert. Berlin, Guttentag. 10 Mk.

Musikalien.

Für 2 Hände

Verlag von Steingräber in Leipzig

Bach, Joh. Seb., Klavierwerke. Kritische Ausgabe mit Fingersatz- und Vortragsbezeichnungen von Dr. H. Bischoff. 1 Bd. 123 Seiten. 2 Mk.

Beethoven, Sämmtl. Konzerte. Mit Fingersatz und der vollständigen für Pianoforte übertragenen Orchesterbegleitung versehen von Franz Kullak. à 1 Mk. u. 1,60 Mk.

Chopin, Sämmtliche Werke. Nach den französischen und englischen Originaldrucken berichtigt und mit Fingersatz versehen von Ed. Mertke. 6 Bände 9,60 Mk. In 2 eleganten Leinenbänden 13,60 Mk. Jeder Band einzeln 1,20 Mk.

Chopin. (30) Ausgewählte Klavierkompositionen. Abdruck aus der Gesammtausgabe von Ed. Mertke. Mit Chopin's Portrait. 1,40 Mk. eleg. geb. 2,40 Mk.

Schwalm, Klassische Hausmusik für Pianoforte. 50 Phantasien leicht und mittelschwer. 5 Bde. 10 Mk., jeder Band einzeln 2 Mk.

Schwalm, Wagner-Album. 10 Phantasien über Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger, Tristan, Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung. 2 Mk.

Spindler, Leichte Potpourris über beliebteste Opern und Operetten. 9,60 Mk., jeder Band einzeln 1,60 Mk.

Tschirsch, 120 Volks- und Commerslieder für Pianoforte à 2ms. arr. (60 ohne Zuthat, 20 in Form eines sehr gelungenen humoristischen Potpourri, 30 mit Vor- und Nachspiel, 10 in freier Bearbeitung.) 1 Mk.

Tschirsch, 50 Opern-Melodien, Tänze, Märsche u. leichte Vortragsstücke. 1 Mk.

Verlag von Jos. Aibl in München.

Chopin, Auserlesene Klavieretüden. Instruktive Ausgabe von Hans v. Bülow.

Mendelssohn, Rondo capriccioso. Neue Ausgabe mit Vorwort und Anmerkungen von H. v. Bülow.

Weber, Aufforderung zum Tanz. Kritisch verbesserte Ausgabe mit genauer Bezeichnung des Fingersatzes von H. v. Bülow.

Weber, Polacca Brillante. Kritisch verbesserte Ausgabe mit genauer Bezeichnung des Fingersatzes von H. v. Bülow.

Verlag von Forberg in Leipzig.

Hofmann, Carl, Novellette in 6 Kapiteln. 3 Hefte 6 Mark.

Hiller, Ferdinand, Festtage. Neujahr, Ostern, Pfingsten, Charfreitag, Geburtstag, Weihnachtsabend.

Kirchner, Theodor, Ein neues Klavierbuch. 3 Hefte, jedes 1,50 Mk.

Tschaikowsky, Die Jahreszeiten. 12 Charakterstücke. Op. 37. 1 Bd. 2,50 Mk.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Reinecke, Carl, Unsre Lieblinge. Die schönsten Melodien für Pianoforte. IV. Heft, elegant ausgestattet 3 Mk.

Verlag von Schlesinger in Berlin.

Chopin, Sämmtliche Werke. Instruktive Ausgabe mit Fingersatz und Anmerkungen von Kullak. Jeder Bogen 15 Pf. Auch in 13 Bänden, jeder zu 2 u. 3 Mk.

Sehr empfehlenswerth sind ferner die Chopin-Ausgaben von Schuberth & Co., Kahnt, Litolff und die schon in der vorjährigen Weihnachtsschau aufgeführte von Breitkopf & Härtel. Die Ausstattung derselben ist geschmackvoll, der Preis sehr mässig.

Georges Mathias, Oeuvres choisies. Paris, Brandus & Co. Preis 10 Fr.

Georges Mathias, Études spéciales de style et de mécanisme, adoptées au Conservatoire. 2 Lieferungen. Paris, Heugel & Co.

G. Mathias, dem vor Kurzem Louis Köhler in diesem Blatte eine so ehrende Anerkennung zu Theil werden liess, gehört zu den hervorragendsten französischen Komponisten der Gegenwart. Seine Kompositionen erfreuen sich in Frankreich weitester Verbreitung und glänzendster Beurtheilung seitens der Kritik. Diese Thatsache ist um so erfreulicher, als sich in allen Werken des Genannten ausser echt französischem Esprit deutsches Gemüth, deutsche Innerlichkeit spiegeln und kunstvolle Arbeit und Gestaltung das gründliche Studium unserer besten Meister verrathen. Die Franzosen bekunden durch die Anerkennung dieses Meisters ihren in letzter Zeit hoch entwickelten Kunstgeschmack.

Reinhard, Aug., Harmoniumschule. Berlin, Simon.

Ein Studienwerk. Capricen, Etüden und Klavierstücke verschiedenen Charakters von Liszt, Rheinberger, Urspruch, Heller, H. Hoffmann, Raff, Jaëll, Ad. Jensen, Th. Kirchner, E. Rudorff, L. Stein, Fr. Köfer u. a. Budapest, Rozsnyögyi & Co.

Philipp Scharwenka, Album Polonais. Op. 33. Berlin, Bote & Bock. Preis 3,50 Mk.

Für 4 Hände

Verlag von Steingräber in Leipzig.

Opern- und Oratorien-Klavierauszüge.

Auber, Stumme von Portici. 1,20 Mk.

Beethoven, Fidelio. 1,60 Mk.

Bellini, Norma. 1,40 Mk.

Bellini, Romeo und Julie. 1,40 Mk.

Donizetti, Lucrezia Borgia. 1,20 Mk.

Haydn, Schöpfung. 1,40 Mk.

Haydn, Jahreszeiten. 2 Mk.

Kreutzer, Nachtlager in Granada (C. Stüber). 1,40 Mk.

Mozart, Don Juan. 2,40 Mk.

Mozart, Figaro. 2 Mk.

Mozart, Zauberflöte. 1,60 Mk.

Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor. 2 Mk.

Weber, Euryanthe. 1,60 Mk.

Beethoven, Sämmtl. Symphonien (Hermann, Mockwitz u. A.). No. 1–9 in 5 Bänden 6 Mk., jeder Bd. einzeln 1,20 Mk., complet in Leinenband mit Goldpressung 8 Mk.

Beethoven, Septett, Op. 20. (Mockwitz.) 1 Mk.

Haydn, 4 berühmte Symphonien (Mockwitz). 1,40 Mk.

Mendelssohn, Originalkompositionen. 1 Mk.

Mendelssohn, Konzerte (W. Tschirsch). 2 Bde. Jeder Bd. 1,20 Mk.

Mendelssohn, Symphonien. 2 Bde. Jeder Bd. 1,60 Mk.

Mendelssohn, Kalkbrenner, Haydn, Chopin, Beethoven: Beliebte Kompositionen (Hermann u. A.) 1 Mark.

Mendelssohn, Kreutzer, Nicolai: 9 Ouvertüren (Hermann, Horn u. A.). 1,60 Mk.

Mozart, Konzert D-moll (Mockwitz). 1 Mk.

Mozart, 6 berühmte Symphonien (Mockwitz). 2 Bde. Jeder Bd. 1,20 Mk.

Weber, Clementi, Kuhlau, Haydn, Mozart u. Beethoven, (22) Leichte Stücke, Sonatinen, Rondos und Phantasien. (Originalkompositionen.) In fortschreitender Ordnung mit Fingersatzbezeichnung herausgegeben von F. Stade. 2 Bde., jeder 1 Mk.

Krug, Arnold, Fahrende Musikanten. Ländler und Walzer. 4,50 Mk. Leipzig, Forberg.

Reinecke, Carl, Unsere Lieblinge. Die schönsten Melodien für das Pianoforte. Sehr elegant. 2 Hefte, jedes 3 Mk. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Reinecke, Carl, Drei leichte Trios. Leipzig, Seinsberg. (Bearbeitung.)

Zarembski, Jules, Danses Polonaise. 3 Danses Galiciennes. 4 Mazurkas. Pr. 4 Mk. Berlin, Simon.

Für 2 Pianoforte zu 4 Händen.

Beethoven, 9 Quartette, Op. 18 u. 74. Bearbeitet von Emil Moos. Jedes 6,50 Mk. Leipzig, Forberg.

Für Klavier und Violine.

Ritter, E. W., Transscriptionen aus klassischen Instrumentalwerken. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Spindler, Leichte Potpourris über beliebteste Opern und Operetten. 8 Bde., jeder 1,60 Mk. Leipzig, Steingräber.

Trios.

Reinecke, Carl, 3 leichte Trios für Piano, Violine und Violoncell. Leipzig. Eulenburg. (Ausserordentlich liebliche, anmuthige und wirkungsvolle Stücke.) Preis eines jeden 4 Mk.

Gesang mit Begleitung.

Voelkerling, Albert, Zwölf Kinderlieder mit Klavierbegleitung. Preis 2,50 Mk. Breitkopf & Härtel.

Weissheimer, W., Fünf geistliche Sonnette. Für Singstimme, Flöte, Oboe, Clarinette und Pianoforte. 1. Jesus und die Samariterin. 2. Jesus und die Sünderin. 3. Das Abendmahl. 4. Christi Erscheinung in Emmaus. 5. Christi Himmelfahrt. Leipzig, Thiele.

Zimmer, Friedrich, Bilderliederbuch. Kinderlieder zum Singen und Klavierspielen. Quedlinburg, Vieweg. (30 Lieder.)

Verschiedenes.

Ornamentirtes Notenpapier. Elegant geheftet, mit schönem Doppeltitel. 10 Bogen enthaltend. 2,50 Mk. Leipzig. Breitkopf & Härtel.

Hillmann's Klavierbank. 1sitzig 12 Mk., 2sitzig 20 Mk.

Trobach's Notenblattwender für Klavier und am Pult. Preis 12 Mk.

Seeber's Fingerringe. Preis 6 Mk.

Decker's Taschen-Metronome. Preis 4 Mk.

Lutz' Vokalharmonika. Als ebenso nützliches wie angenehmes Geschenk besonders für ältere Knaben angelegentlichst zu empfehlen. Das Instrument hat die Form einer ungefähr meterlangen Flöte und lässt sich bequem zusammenlegen. Man kann sich darauf jede beliebige Melodie zurechtlegen und spielen. Preis 30 Mk.

Bildnisse berühmter Tonkünstler: Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, nach den besten Originalgemälden, feinster Stahlstich von Sichling. 2 Liefergn., jede zu 4,50 Mk. Breitkopf & Härtel. (Zur Zimmerzierde sehr geeignet.)

Alle hier aufgeführten Werke sind in meiner Ausstellung musikpädagogischer Lehr- und Hilfsmittel, welche an den Sonntagen nach dem 1. und 15. jeden Monats von 11—1 Uhr geöffnet ist, zu besichtigen.

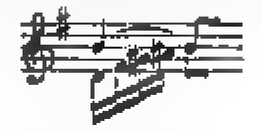
Winke und Rathschläge.

Besondere Deutung der Bogen und Punkte.

Zuweilen finden sich bindende Bogen, welche bekanntlich andeuten, dass allein die erste von zwei auf gleicher Stufe unmittelbar nacheinander folgenden Noten angeschlagen, die zweite nur festgehalten werden soll; zugleich aber ist dann wohl eben diese festzuhaltende Note mit Doppelkopf oder Doppelhals versehen, was bekanntlich sagt, dass zwei Töne einer Stufe in einem Notenzeichen zusammentreffen. Fängt nun der Bindebogen bei einer einfachen Note an und geht zu einer (gleichstufigen) doppeldeutigen über, so kann sich die Bindung nur auf Eine der Doppelnoten beziehen, die andere müsste wirklich zum Anschlag kommen, z. B. oder



oder wohl gar mit Accent: . Darin liegt dann äusserlich ein Widerspruch, der sich aber durch das Pedal löst, dieses nämlich hält den Klang des erst-angeschlagenen Tons fest und klingt somit auch für die Dauer der gebundenen (nicht anzuschlagenden) Note mit — während des Pedalklanges derselben kann sodann die Doppelbeziehung durch wirklichen Anschlag zum klingenden Ausdruck gelangen und auch accentuirt werden. Siehe z. B. Bach's Symphonie in Gdur ¾ Takt, im 22. Takte rechts das H͡H



wo das zweite H als Auslauf der Unterstimme anzuschlagen ist.

Eine solche Zweitönigkeit verlangt eben, dass man sich zwei Instrumente dabei denke, deren jedes eine einzelne jener Stimmen anklingt.

Auch da, wo z. B. Stakkato-Punkte angezeichnet sind, während zu anderweitigem Zweck Pedal getreten wird, liegt ein Widerspruch, der sich in der Idee des Repräsentationscharakters des Klaviers löst, insofern dasselbe den Beruf hat, nicht allein sich selbst, sondern auch alle möglichen anderen Instrumente (in Arrangements) vorzustellen. Gestossene Töne und klangfüllendes Pedal zugleich können nämlich in Wirklichkeit nicht bestehen — weil das Pedal auch die Töne der abgestossenen Noten so lang (und länger) klingend halten wird, als ob sie gebunden worden wären: nur die Imagination des Spielers kann da den vom Komponisten gedachten Effekt nachdenken und dabei entweder zwei Klaviere oder orchestrale Zusammenwirkung von Blase- und Saiteninstrumenten zu vernehmen sich einbilden. — Solches ist bei allen „Arrangements" im Grunde gleich nothwendig: ebenso, wie man beim Anblick eines schwarzen Kupferstichs, nach einem farbenreichen Originalgemälde, dieses letztere selbst sich vorzustellen hat — wenn man es sonst im Stande ist.

Die Beobachtung der Schleif- und Legatobogen und Stakkatopunkte gehört, gleich wie auch die Accentuation, zu den Mitteln für den detaillirteren Aus-

druck der **Rhythmik**, insofern dadurch die Tonfolge selbst bei gleichen Zeitverhältnissen der Noten, entschieden abgetheilt wird z. B.



Was den neuen **Bogen-An-** und **Absatz** über mehrere Noten betrifft, z. B.



so liegt auch darin eine Art innerer Rhythmik, insofern eine sonst gleichmässige Bewegung dadurch zu besondern Gruppen gestaltet wird. Namentlich ist solche Bogen Anordnung bei „Arrangements" zu beachten, indem z. B. der neue Athem-An- und Absatz beim Gesang und bei Blasinstrumenten, auch beim streichenden Geigenbogen, sich merklich und oft so charakteristisch abtheilend (phrasirend) markirt, dass der Klavierspieler davon nothwendig Notiz zu nehmen hat. Man kann Solches dem Schüler vergleichsweise klar machen, nämlich durch die Wort- und Buchstaben-Kombination in der Sprache, hinsichtlich der Lautirung. Z. B. eine Tonfolge, welche durch Bogen gebunden ist, klingt etwa so zusammenhängend, wie ineinandergezogene Vokale, ai (in „Mai") ei (in „Frela"), gegensätzlich zu getrennten Vokalen durch zwischenstehende Konsonanten. Oder man versinnbildlicht den Klang **nicht** gebundener (doch auch nicht geradezu gestossener) Töne, wie sie z. B. bei Violinen durch je einen besondern Bogenstrich, bei Blasinstrumenten durch neuen Lippendruck und Zungenschlag hervorgebracht wird, vergleichsweise auch mit solchem Gesange, in welchem auf jeden Ton Eine neue Sylbe kommt, und zwar dies gegensätzlich zu absolut gebundenen Tönen, wie sie durch Zusammenziehung von **mehreren** Noten auf Eine Sylbe sich machen. Selbstbeobachtung ist da die beste Lehre, durch sie wird der Vortrag distinguirter.

L. Köhler.

Meinungs-Austausch.

In Bezug auf das Erlernen der im Bassschlüssel geschriebenen Noten geht mir noch eine Erklärung des Herrn Drabitius zu, welcher einige Einwände des Herrn Naubert zu entkräften wünscht. Leider mangelt es mir an Raum den Brief abzudrucken.

Nachdem über diese Angelegenheit eine Anzahl Musikpädagogen ihre Meinungen geäussert, erlaube auch ich mir, das Wort zu ergreifen, und der Ueberzeugung Ausdruck zu geben, dass die Methode zur Erlernung der im Bassschlüssel geschriebenen Noten, wie sie die Herrn Naubert, Gambke und Gürich anwenden, gewiss zu erwünschtem Ziele führen mag, zugleich aber zu erklären, dass ich selbst nach der Methode Drabitius seit vielen Jahren die besten Erfolge erzielt und dass sich weder bei meinen eigenen Schülern, noch bei denen durch die Lehrer und Lehrerinnen meines Seminars ausgebildeten irgend welche Unsicherheit im Lesen und Spielen der Bassnoten gezeigt hat. Jeder auf vernunftgemässen Grundsätzen fussende Unterricht muss an das Bekannte anschliessen, um daraus das Unbekannte zu entwickeln, und wenn es möglich wäre, die Form der lateinischen Buchstaben von der der deutschen abzuleiten, um ein leichteres Erlernen derselben herbeizuführen, so würde ich das als einen grossen Vortheil ansehen und nicht als eine „Eselsbrücke", wie mein verehrter Freund, Herr Naubert, meint. Grade dass bei meiner Methode die Bassnoten zu erlernen, rein mechanisches Thun verbannt bleibt, dass der Geist thätigen Antheil daran nehmen muss, grade dies erscheint mir als ein Vortheil, es befördert die Sicherheit im Lesen und Auffinden, sowie die Selbst-Kontrole des Schülers.

Emil Breslaur.

Anzeigen.

Lieder im Volkston.
Neun Gesänge für eine Singstimme
mit Pianoforte-Begleitung.
No. 1. „Die verschwiegene Nachtigall" von Walter v. d. Vogelweide.
No. 2. „Treulich am Grabe der Geliebten". Volksdichtung aus Meurs.
No. 3. „Die blauen Husaren" Heine.
No. 4. „Erstes Lied d. Liesli" } a.d. Volkstrauersp.
No. 5. „Zweites Lied d. Liesli" } Liesli v. Gutzkow
No. 6. „Hochzeitslied" Chamisso.
No. 7. „Portugiesisches Volkslied". Mark.
No. 8. „Gefunden". Goethe.
No. 9. „Zur Nacht" Körner
Komponirt von
Wilhelm Kienzl.
op. 6. Preis Mk. 3,—.
PAUL VOIGT's Musik-Verlag
in Kassel und Leipzig.

Magazin vereinigter Berliner Pianoforte-Fabriken
Berlin, 30. Leipziger-Str. 30.
Grösstes Magazin der Residenz
Pianinos, Flügel, Harmoniums, Pianofortes.
Sämmtl. Instrumente auch auf Abzahlung.
General-Depot der Flügel von Schiedmayer in Stuttgart und Hagspiel & Co. in Dresden. 5

Zeise's Pianoforte-Kompositionen immer überall vorräthig. Katalog gratis und franco von **L. Zeise** in **Weimar.** [77]



Neues Prachtwerk: Deutsche Hausmusik mit Bildern.

I. Abtheilung
Ausgewählte Lieder
(von Bach bis auf die Gegenwart)
mit Illustrationen von
Beckmann, Crenau, F. Flinzer, Friedrich, H. Kaulbach, Kleinmichel, Klimsch, Kranz, Knorr, Kreling, Rosenthal, Scheuren, Theuerkauf, H. Wilberg u. A.
herausgegeben
von
Carl Reinecke,
Kapellmeister am Gewandhause zu Leipzig.
82 Seiten eleg. Notendruck mit 16 Lichtdruck-Illustr, Dichter-Mottos und Titel-Vignetten.
In Original Prachtband (Intarsia-Imitation) mit Goldschnitt.
Preis 16 *M.*

☛ In dieser Pracht-Ausgabe finden wir die klassischen Liederschätze unserer Musikliteratur in der Vereinigung von Musik, Dichtung und Bilderschmuck in einer ihrem Werthe entsprechenden künstlerischen Ausstattung.
Ein werthvolles Geschenk für musikalische Damen.
Verlag von Edwin Schloemp in Leipzig.

Rud. Ibach Sohn
Hof-Pianoforte-Fabrikant Sr. Majestät des Kaisers und Königs. [4]
Neuenweg 40. **Barmen** **Neuenweg 40.**
Grösstes Lager in **Flügeln** u. **Pianino's.**
Prämiirt. London. Wien. Philadelphia.
Adresse gef. zu beacht.

Wir erlauben uns die erg. Mittheilung, dass wir wie bisher auch für das Jahr 1880 **elegante Einbanddeckel** in ganz Leinwand mit Titelpressung in Golddruck etc. (genau wie die vorjährigen) haben anfertigen lassen. Wir bitten um baldgefl. Bestellung, welche jede Buchhandlung entgegennimmt.
Der Preis des Deckels beträgt Mk. 1.20.
Achtungsvoll
Die Expedition des „Klavier-Lehrer".

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Musikpädagogische Blätter

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Th. Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Vierter Jahrgang.
1881.

Berlin.
Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski).

Inhalts-Verzeichniss.

Musik-Aufführungen.

Von hier und ausserhalb.

Bücher und Musikalien.

Winke und Rathschläge.

Anregung und Unterhaltung.

Meinungs-Austausch.

Empfehlenswerthe Musikalien,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Bücher und Musikalien für den Weihnachtstisch.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Antworten.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. I. **Berlin, I. Januar 1881.** **IV. Jahrgang.**

Dieses **Blatt** erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Verkehrtheiten beim Klavierunterricht.

Von **Aloys Hennes.**

Man sollte glauben, dass bei Eltern, die selbst musikalisch sind, Verkehrtheiten beim Klavierunterricht nicht vorkommen können. Aber leider lässt sich das auch nicht als feststehende Regel aufstellen. Gerade so wie auf den übrigen Gebieten der Kindererziehung von hochgebildeten und vermögenden Eltern grosse Fehler begangen werden, weil man sich in die kindliche Anschauungsweise nicht hinein denken kann, ebenso ist es auf dem Gebiete der musikalischen Erziehung. Hier wie dort behandelt man nur zu oft Kinder wie Erwachsene und entreisst sie viel zu früh der kindlichen Sphäre.

Um das einzusehen, braucht man nur bei wohlhabenden Eltern einem Weihnachtsfeste beizuwohnen. Staunen wird man über alles Schöne, Kunst- und Werthvolle, was die Liebe gespendet hat. Ob aber unter all den glänzenden Sachen ein einziger Gegenstand ist, der dem kindlichen Gemüthe entspricht, das ist eine andere Frage. Und selbst wenn sich ein solcher darunter vorfinden sollte, so kann man stets darauf rechnen, dass es etwas ganz Gewöhnliches und Werthloses ist, von dem man nicht einmal erwartete, dass es Freude würde hervorrufen können Mit all jenen kostbaren Sachen beginnt aber die wahre Freude erst dann, wenn nach einigen Tagen Alles zertrümmert ist, und nun die Phantasie ihre Thätigkeit entfaltet, um aus den Trümmern oft ganz kuriose neue Sachen zusammen zu setzen. Ein Kind hat weder Verständniss für Werke der Kunst, noch für die Wunder der Natur. Da, wo Erwachsene die Schönheit einer Gegend bewundern, wird des Kindes Blick auf die geringfügigsten Gegenstände fallen. Ein Blümchen im Felde, ein Schäfchen auf der Wiese, ein Schwan auf dem Teiche und dergl., das sind Gegenstände, die das Gemüth eines Kindes bewegen. Während Erwachsene beim Anblick einer schönen Landschaft schwelgen, wird ein Kind vielleicht die im Winde flatternden Hemden und Höschen eines nahen Bleichplatzes bewundern, und nebenbei einen Fabrikschornstein für eine Siegessäule ansehen. Im Walde ist es nicht der Wald selbst, der Freude bereitet, sondern die Erdbeeren, und alles Weitere, was man dort pflücken kann. Bilder werden nur dann Interesse erregen, wenn sie gewöhnliche Dinge abspiegeln, und in Bezug auf die Thätigkeit des Gehörs wird der einfache Klang einer Glasglocke, der Ton einer Flöte oder der Akkord einer Mundharmonika das Einzige sein, was bei einem Kinde seinen Eindruck nie verfehlt. —

Sowie es aber mit diesen Sachen im frühesten Kindesalter ist, wird es später beim beginnenden Klavierunterrichte sein. In ihren hohen Begriffen vom Werthe einer musikalischen Bildung werden kunstverständige Eltern

weder Kosten noch Mühe scheuen, um den Weg zu verfolgen, der ihrem eigenen Standpunkte als der einzig richtige erscheint. — „Eine klassische Bildung von Anfang an“, heisst es dann, und diesem entsprechend wird die Wahl des Lehrers getroffen. Könnte man erwarten, dass jeder Lehrer einen klaren Begriff davon hat, in welcher Stufenfolge ein Kind zu einer klassischen Bildung allmälig vorbereitet wird, so würden die Eltern sehr bald darüber belehrt werden, dass vorher ein ganz anderes, sehr umfangreiches Gebiet durchgearbeitet werden muss, bevor auch nur vom einfachsten Stücke klassischer Färbung die Rede sein kann. Aber das ist's eben, dass auch in der künstlerisch gebildeten Lehrerwelt die Zahl derjenigen, welche von Anfang an auf eine klassische Bildung glauben lossteuern zu müssen, eine ziemlich grosse ist. Beiderseits bedenkt man nicht, dass auch die grossen Meister, denen wir das, was wir unter „klassisch“ verstehen, zu verdanken haben, mit ganz andern Sachen grossgezogen worden sind. Als kleine Sänger bekundeten sie ihr musikalisches Talent, und was sie für ihre instrumentale Ausbildung zu lernen hatten, stand ganz bestimmt in sehr nahen Beziehungen zu den Melodien, die sie sangen. Auch sie waren einst Kinder, die nur durch kindliche Kost heranwachsen und allmälig zu Höherm erstarken konnten. Das von der Natur so nahe gelegte melodische Element mit einfacher harmonischer Unterlage musste sich zuerst entwickeln, bevor an die Erweiterung der Begriffe von harmonischem Zusammenklang und an irgend eine höhere Kunstform gedacht werden konnte. Von Allem aber, was sich heut zu Tage von fremdartigen Harmonien und grellen Dissonanzen in kindlich sein sollenden Tonstücken breit macht, war sicher keine Spur vorhanden. Das sind eben die Verirrungen unserer Zeit auf musikpädagogischem Gebiete, denn sowie ein kindliches Gemüth von den Widerwärtigkeiten, Störungen und Leidenschaften, wie sie das menschliche Leben mit sich bringt, nichts kennt, ebenso hat es kein Verständniss für das, was wir in der Musik unter Dissonanz verstehen. Gerade die einfachen Melodien, welche dem Geschmacke hochgebildeter musikalischer Persönlichkeiten so fern liegen, **weil sie ungetrübte Lebenslust athmen**, sind für den Anfänger das einzig Richtige, nur müssen sie in ihrer Form als wohlgestaltete Klavierstücke erscheinen und gleichzeitig gediegenen Uebungsstoff bieten. Und wahrlich hat jedes Kind, mag es noch so talentvoll sein, ein paar Jahre vollauf zu thun, wenn es die einfache Liedform in ihren unzähligen rhythmischen Gestaltungen und natürlichsten harmonischen Wendungen gründlich kennen lernen will. Das wird um so mehr der Fall sein, wenn in diesem melodischen Uebungsstoffe in vernünftiger Reihenfolge die sämmtlichen 24 Tonarten des Dur und Mollgeschlechts auftreten und dem Schüler allmählig einen Blick in die Unendlichkeit der Tonwelt verschaffen. Dass an solchem melodischen Uebungsstoff kein Mangel ist, weiss jeder Lehrer, der sich in der Musikliteratur darnach umgesehen hat, und dass nur hierdurch die für jeden Klavierspieler so wichtige Lesefertigkeit und das musikalische Gehör des Schülers ausgebildet werden kann, ist eine Sache, die jeder Vernünftige sofort begreifen muss.

Statt dessen aber greifen Lehrer, die mehr Künstler als Pädagogen sind, nur zu oft zu den Hilfsmitteln, welche in höchst einseitiger Weise auf die Fingertechnik hinzielen, aber nicht den geringsten Werth für die Lesefertigkeit und die Gehörsbildung besitzen. Monate lang wird der Schüler unter falschen Vorspiegelungen mit geisttödtenden Fingerübungen geplagt, bis endlich der Lehrer den Zeitpunkt erreicht zu haben glaubt, wo er ins Klassische hineinspringen kann. Mit einer kleinen Sonatine wird der erste Versuch gemacht, und nach vieler Qual endlich hat der Schüler den Standpunkt erreicht, dass sein Lehrer von ihm sagen kann: „Er befindet sich bereits auf klassischem Boden.“ —

In derselben Zeit würde aber der Schüler etwa 100 wohlgestaltete Stücke in einfacher Liedform gelernt haben, und nicht nur ein ganz bedeutendes Mehr an Lesefertigkeit, Takt und Rhythmus in sich aufgenommen, sondern auch durch die Mannigfaltigkeit des Gehörten seinen Musiksinn auf eine höhere Stufe gebracht haben. Während nun das mechanische Studium der Fingerfertigkeit immer rüstig fortgesetzt wird, gelangen allmählig die Sonatinen von Clementi, Kuhlau, Reinecke, Loeschhorn, einzelne leichte Sonaten von Haydn und Mozart und vielleicht sogar die zweistimmigen Inventionen von Bach an die Reihe, was aber Alles trotz langen Abmühen nur in langsamem Tempo und ohne die entsprechende Sicherheit hervorgebracht wird. Fügt es nun inzwischen einmal der Zufall, dass in einem fröhlichen Familienkreise der Schüler aus einer Sammlung volksthümlicher Lieder (Deutscher Liederschatz u. dergl.) etwas spielen oder zum Gesange begleiten soll, so stellt sich zum Erstaunen Aller heraus, dass trotz der so energisch betriebenen klassischen Bildung dies eine Sache der Unmöglichkeit ist. Das Auge ist nicht an's schnelle Notenlesen gewöhnt. Den Rhythmus zu erfassen, und dem Gesange in der vorgeschriebenen Bewegung zu folgen, gelingt bei aller Anstrengung nicht. Was der Schüler vor sich sieht, ist überhaupt ein ganz neues Feld, von dessen Vorhandensein er kaum eine Ahnung hatte. Als Entschuldigungsgrund heisst es dann: „Ja, Lieder,

Tänze und Märsche spiele ich nicht, ich spiele nur Klassisches!" —

Diese Vernachlässigung des melodischen Elements straft sich aber noch ganz anders in spätern Jahren. Haben wir nicht täglich Gelegenheit, Virtuosen zu hören, die durch ihren Vortrag in deutlichster Weise zeigen, dass sie das Gebiet der Melodie nie kultivirt haben? Ist es nicht Thatsache, dass überhaupt in der jetzigen Zeit so wenige Komponisten im Stande sind, eine zum Herzen dringende Melodie zu schaffen? Das sind die Folgen der in der Jugend mit Dampfgeschwindigkeit betriebenen technischen Ausbildung unter gänzlicher Vernachlässigung dessen, was eben die Seele aller Musik ist. Ich glaube sogar, dass Haydn, Mozart und Beethoven niemals jene Meister auf dem Gebiete der Melodie geworden wären, wenn sie in ihren Kinderjahren nicht so nahe Beziehungen zum Gesange gehabt hätten und aus dem, was wir in der jetzigen Zeit an technischen Uebungen besitzen, ihren Musiksinn hätten bilden sollen. Es soll jedoch keineswegs hiermit gesagt werden, dass alle technischen Uebungen gänzlich zu verwerfen sind, denn unsere jetzigen Instrumente mit ihrer grossen Tonfülle und gänzlich veränderten Spielart erfordern unbedingt solche, aber sie können auf ein ganz bescheidenes Maass beschränkt werden, wenn Uebungsstoff geboten wird, der mit dem melodischen Elemente das Technische verbindet.

Wie gross aber die Zahl derjenigen Lehrer ist, die in einseitiger Weise nur das Technische im Auge haben, beweist nichts deutlicher, als die ungeheure Menge von mechanischen Studienwerken, die in den letzten 20 Jahren geschrieben und gedruckt wurden, denn nur aus der grossen Nachfrage konnten sie alle entstehen. Jeder will freilich im Geiste unserer Zeit als „Raschmacher" auftreten, und Niemand bedenkt, dass der langsame Weg sicherer zum Ziele führt.

Darin also, dass man über das ganze Gebiet der einfachen Liedform glaubt hinwegspringen zu können, und dem Elementar-Klavierunterricht nicht den Raum anweist, der ihm von Natur aus gebührt, bestehen die Verkehrtheiten, die man bei Schülern musikalisch gebildeter Eltern mitunter zu bedauern hat. Wie aber schon gesagt, würde diese Sache nicht so schlimm sein, wenn nicht die meisten der künstlerisch gebildeten Klavierlehrer — schlechte Pädagogen wären.

Worin dieses Letztere seinen allerdings natürlichen Grund hat, werden wir erkennen, wenn wir im folgenden Kapitel untersuchen, wie der Klavierlehrer entsteht.

(Dritter Aufsatz folgt.)

Klavier-Pädagogen.

Skizzen und Bilder.

I. Louis Köhler.

Von **Robert Musiol.**

Louis Köhler, der weitgekannte, vielgenannte, dem erst jüngst noch die Freude zu Theil wurde, durch den Professor-Titel auch höheren Orts seine grossen Verdienste anerkannt zu sehen, wurde am 5. September 1820 zu Braunschweig geboren und hatte bei den bescheidenen, einfach-bürgerlichen Verhältnissen seiner Eltern in früher Jugend keine Gelegenheit, irgend welche musikalische Anregungen zu empfangen. Erst, als sein Stimmchen mehr Stimme geworden war, wurde seine Mutter das leitende Prinzip zur Kunst, indem sie den kleinen Liebling einen Schatz der schönsten Volkslieder lehrte, welche er mit Mutter und Schwester vereint am liebsten in den Abenddämmerstunden sang. Und diesem Musikschatz bewahrte L. Köhler bis in's ernste Mannesalter die grösste Pietät, wie dies sich durch die Herausgabe der Volkslieder und Volkstänze aller Nationen (H. Litolff's Verlag) und einer Anzahl anderer derartiger Ausgaben dokumentirte. In den Familien seiner Spielkameraden sah er Klaviere und empfand dabei einen unwiderstehlichen Drang zum Spielen, bis ihm derselbe durch den Präfekten Andr. Sonnemann gestillt wurde. Dieser nahm den Knaben wegen der schönen, hellen und hohen Diskantstimme in seinen Singechor, das u. A. auch die jetzt noch in einigen Orten bestehende Verpflichtung hatte, Mittwoch's und Sonnabend's — wie einst zu Martin Luthers Zeit — durch die Strassen zu ziehen und vor den Häusern Chorgesänge auszuführen, worunter namentlich Motetten von Rolle, das Hallelujah und Amen aus Händel's „Messias" u. dgl. Da der Knabe auffallend gutes musikalisches Gehör und Fassungsvermögen zeigte, wie er auch an ihm gute Klavierfinger entdeckte, erklärte sich Sonnemann gern bereit, ihm Spiel- und Singestunden zu ertheilen, was auch fünf Jahre hindurch geschah. Durch täglich 8 Stunden langes eifriges Ueben gelangte L. Köhler innerhalb zweier Jahre so weit, dass er schon Konzerte von Hummel und Moscheles mit Orchesterbegleitung vor einem grösseren Publikum vortragen konnte. Namentlich fesselten den bereits 14 Jahr alt gewordenen Knaben mehr als alles andere die Werke J. S. Bach's, während er von Beethoven damals nur die Trio's spielte.

Um aber der Kunst nicht einseitig zu dienen, nahm der Knabe auch bei Ch. Zinkeisen jun. Violin-Unterricht, wobei er solche Fortschritte machte, dass er bald im Braunschweiger Theater-Orchester mitspielen

konnte. Bei C. L. D. Zinkeisen (1779—1838), dem Vater des Vorigen und einem Schüler Forkel's (des Bach-Biographen und Freunde der Söhne Bach's) und bei Dr. Joh. Ad. Leibrock (geb. 1808) gab er sich den gründlichsten Harmonielehre- und Generalbass-Studien hin, und hatte K. auch schon früher Kompositions-Versuche gewagt, jetzt warf er sich mit doppelter Liebe auf die Fixirung seiner musikalischen Gedanken. Es entstanden eine Anzahl Lieder, Männerchöre, Klavierstücke, Ensemble- und Orchesterwerke. Endlich bot ihm das in der Nachbarschaft seiner Eltern belegene Militärmusik-Institut Gelegenheit, alle anderen Instrumente kennen zu lernen und auch zur Begleitung zu bekommen, so dass er früh mit Orchester und verschiedenen Instrumenten Klavierwerke ausführte. Dazu kam, dass er in mehreren Vereinen als Altist mitsang, wo er alle grösseren Werke der klassischen Tonheroen kennen und sie verehren lernte, dass er unter Hofkapellmeister Alb. Methfessel (1784—1869) in den von diesem dirigirten ausgezeichneten Orchester-Konzerten mit den Beethoven'schen Symphonien bekannt wurde, dass er in den zahlreichen Quartett-Soiréen der älteren Gebrüder Müller die klassischen Quartette so oft und mit so voller Liebe hörte, dass sie ihm in Fleisch und Blut übergingen. Welch hohe und schöne Dankbarkeit er diesem Künstlerverein bewahrte, beweist seine spätere Schrift über denselben (Leipzig, G. Matthes). Hörte er aber Opern der neueren Italiener, so hatte er, neben der Anziehung der sinnlich reizenden Elemente darin, immer einen Eindruck, „der nach dem Genusse verbotener Frucht“ schmeckte. Er schreibt selbst darüber: „Ich konnte damals nicht einmal den Versuch machen, mir darüber klar zu werden: eine Kritik gab es in Braunschweig nicht, und die Musiker meines Umganges waren Knaben, mit denen ich darüber eifrig stritt.“ Unter diesen waren die jetzt bekannten Namen: Bernhard Müller, einst Bratschist des jüngern Gebrüder Müller-Quartetts, mit welchem K. überhaupt unter ihres Lehrers Wilh. Meyer Leitung die ersten Quartett-Uebungen am zweiten Geigenpulte mitmachte, jetzt in Rostock. Carl Hohnstock, der ausgezeichnete Violinist, Pianist und Komponist, früher in New-York und Philadelphia, jetzt in Braunschweig. John Böie, der Violin-Virtuos, Komponist und Königl. Musikdirektor in Altona. Bernh. Cossmann, der ausgezeichnete Violoncell-Virtuos und Professor am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. u. A.

Von entscheidendem Einfluss für sein künstlerisches Bestreben wurde ein Besuch in Potsdam bei einem kunstsinnigen nahen Verwandten. Es war im Jahre 1839 und Köhler spielte dort auch in einem der Philharmonischen Konzerte mit grossem Beifall. Dieser Verwandte sandte den achtzehnjährigen Jüngling zu seiner letzten höheren Ausbildung zu dem bekannten Verfasser der „Schule der Geläufigkeit“ — zu Carl Czerny (geb. 20. Februar 1791 und gest. 15. Juli 1857 in Wien). Die Reise ging — zu Wagen — über Leipzig, Dresden und Prag nach der alten Kaiserstadt. In Leipzig hörte K. zum ersten Male die damals neuen „Hugenotten“ von Meyerbeer, die zwar einen grossartigen, aber zugleich auch widerwärtigen Eindruck auf ihn machten, was sich K. erst später dahin erklärte, dass die „Hugenotten“ das erste Werk aus einer reflektirten Feder waren, welcher spekulative Phantasie diktirt hatte.

In Wien angekommen machte zwar Alles einen ungeheuren Eindruck auf den jungen Künstler, doch der Hauptzweck seiner Reise erfüllte ihn derart, dass er sofort zu Czerny eilte, den er auch zu Hause antraf. Köhler beschreibt das Zusammentreffen mit demselben folgendermassen: „Der kleine, brilletragende Mann im grünen Hausrock war beim eifrigen Schreiben; auf mehreren Stühlen lagen Noten-Manuskripte mit Schreibzeug daneben, so dass ich an die Sage glauben konnte, er habe, während eine Seite des einen Werkes trocknete, an einem andern geschrieben und so Tisch um Tisch herum. Er lüftete sehr höflich das Käppchen und auf meine Bitte um Unterricht blinzelte er freundlich mit den kohlgrauen Augen und eröffnete mir, dass er seit lange keinen Unterricht mehr gebe und sich blos mit Komposition beschäftige. All' meine Bitten (mit Thränen erfüllten Augen über meine vergebliche weite Reise) halfen nichts. Aber, sagte er, ich will Sie zu einem Besseren schicken, als ich bin, und er schrieb mir C. M. von Bocklet auf, ein Spieler à la Hummel, den selbst Beethoven einst hochschätzte und der in Wien grosses Ansehen hatte.“

Für die theoretischen Studien hatte Czerny Simon Sechter (1788—1867) und Ignaz, Ritter von Seyfried (1776—1841) warm empfohlen, und so studirte Köhler mit grösstem Eifer bei Bocklet Pianoforte, der ihn nach einem und einem halben Jahre „frei“ gab und ihm sagte, er solle nun nur Meister hören und selbstständig ohne Unterricht üben. Bei Sechter studirte K. Generalbass, daneben Kompositionen von kleineren Stücken, während er bei Seyfried, dem Mitschüler Beethoven's bei Albrechtsberger (1736—1809), den vierstimmigen Satz weiter führte, dann den einfachen und doppelten Kontrapunkt, Kanons, einfache und Doppelfugen exercirte. Ueberhaupt machte Köhler bei diesem die strengsten kontrapunktischen und Instrumentations-Uebungen durch, ferner wurden die bedeutendsten klassischen Partituren interpretirend und docirend durchgearbeitet. Dabei erzählte Seyfried, wenn Beide von der eifrigen Arbeit abgespannt waren, von seinen persönlichen Erlebnissen mit Haydn, Mozart und namentlich Beethoven, welche für den jungen, begeisterten Künstler die genussreichste, anregendste Erholung waren.

1841 folgte Köhler seinem geliebten Lehrer zum Grabe, das gegenüber denen Beethoven's und Franz Schubert's sich befand. Die Früchte der Studien bei diesem gründlichen Theoretiker waren verschiedene Kompositionen, u. a. ein Streichquartett, eine Symphonie in D-dur u. dgl. In demselben Jahre erhielt er von Carl von Holtei den Auftrag, die „Helena“ des Euripides mit Ouvertüre, Chören und melodramatischer Musik für das Theater a. d. Wien zu komponiren und wurde das Werk auch mit grösstem Beifall an drei hintereinander folgenden Abenden zur Aufführung gebracht. Ausserdem komponirte er auch eine dreiaktige Oper romantisch-ko-

mischen Genre's: „Prinz und Maler", an deren Texte sein Vetter Emil Palleske, damals Student in Berlin, mitarbeitete, und welche K., als er nach der Heimath zurückgekehrt war, beim Braunschweiger Hoftheater einreichte. Während aber in dem gastlichen und künstlerisch lebhaften Hause des Sängers Schmezer (dessen Gattin Elise geb. Kratky u. a. eine Oper: „Otto der Schütz", gedichtet von ihrem Gemahl, komponirte), wo Köhler mit dem früh verstorbenen, genialen Komponisten Alex. Fesca ganz à son aise war, aus der neuen Oper fleissig gesungen wurde, brachte Schmezer ein neues Sujet in Anregung: „Maria Dolores", tragische Oper in 4 Akten. Mit Feuereifer warf sich K. auf das neue Werk, vollendete es in kurzer Zeit, zog die alte Oper zurück und reichte dafür die neue ein, die auch bald dicht neben dem damals neuen „Stradella" wiederholt aufgeführt wurde und allseitigen Beifall erhielt. Aber das qualvolle Sujet brachte die Oper um. Verloren war die Mühe nicht, bei einem Charakter wie Köhler musste auch solche Erfahrung nur dazu dienen, seine Ansichten zu klären, seinen jugendlichen, leicht überschäumenden Enthusiasmus zu läutern, in gediegenere Bahnen zu lenken. Es ging eine geistige Revolution in dem jungen Künstler vor sich. Es kamen ihm nicht nur sehr absprechende Reflexionen über seine beiden Opern, sondern überhaupt über das gewohnte Opern-Komponiren. Schon hatte er sich bei einem Wiener Freunde, Bernstalk, einen Text über Shakespeare's „Die lustigen Weiber von Windsor" bestellt, acceptirte ihn aber aus oben beregten Gründen nicht. Doch, die Macht der Gewohnheit ist oft stärker, als der festeste Wille; so auch bei Köhler, der durch mehrere Aufträge zur Komposition von Balletmusiken und Einlagen zur Aufführung am Theater, welche er erhielt und ausführte, wieder in's frühere Gleis zurückkam und auch mehr Lust und Liebe an der Sache bekam. Freund Bernstalk sandte ihm einen neuen Operntext über eine Episode des Gil Blas, den er auch bald komponirte und die Partitur in Braunschweig und Leipzig einreichte, wo sie auch angenommen wurde. Doch abermalige opernreformatorische Ideen gährten im Komponisten und sie hielten ihn von weiterem Betriebe der Aufführung ab und diese unterblieb auch in der Folge.

In dieser Zeit erschienen zuerst von ihm Kompositionen in Leipzig bei G. Brauns und zwar Op. 1: Six Morceaux de Salon pour Piano (schon in Wien komp.) und Op. 4: Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Als er sein Op. 1 veröffentlichte, dachte K. gewiss nicht, dass er dereinst ein Koryphäe der Pianoforte-Literatur werden würde, denn, hatte er auch bei seinen derzeitigen öfteren Besuchen in Leipzig Gelegenheit, die ersten Kompositionen Rob. Schumann's und mehrere berühmte Musikschriftsteller kennen zu lernen, wodurch er auch darauf gebracht wurde, seine Ideen in musikalischen Zeitschriften (zuerst in den „Signalen," 1844—1845) nieder zu legen, so erachtete es K. als unumgänglich nothwendiger, das Theater- und Dirigentenwesen praktisch, gleichsam von der Pike auf durchzumachen. Und so wurde er bei dem Theaterdirektor Gehrmann Kapellmeister, als welcher er in Marienwerder, Elbing, Marienburg und Thorn dirigirte und komponirte. Nach ca. einem halben Jahre ging K. an's Königsberger Theater als zweiter Dirigent, wo er verschiedene Theater-Kompositionen (Melodramen, Singspiele etc.) schrieb und aufführte, auch nach Memel mitging und dann nach einem Jahre — für immer das Theater quittirte. Der Kapellmeister wurde Klavierlehrer.

(Fortsetzung folgt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, 23. Dezember 1880.

Der Pianist Herr **Ludw. Hirschberg** konzertirte am 9. Dezember in der Singakademie unter Mitwirkung von Frau **Bertha Bernhardt-Ash** und Herrn **Gustav Holländer**. Seine Leistungen blieben in technischer Beziehung weit hinter dem zurück, was wir in der Sing-Akademie zu hören gewohnt und zu fordern berechtigt sind. Dadurch wird uns die Möglichkeit entzogen, ihn unter dem höheren Gesichtspunkt eines Künstlers zu beurtheilen. Denn nur wenn die Technik vollkommen ist oder sich doch der Vollkommenheit nähert, kann von einer wahrhaft reproducirenden Kunst, von wirklichem Künstlerthum die Rede sein. Schwer wird es uns aber, dies auszusprechen, da wir überzeugt sind, dass Herr H. sehr talentvoll, und ein feinsinniger Musiker ist, der die Aufgabe eines Pianisten richtig und ernst erfasst und sich nur den edelsten Zielen zuwendet, was wir aus seinem gewählten Programm ersehen. Wie gern erleichterten wir ihm die dornenvolle Künstler-Laufbahn durch Anerkennung und Lob, da es beim besten Willen diesmal nicht geschehen kann, so trägt er uns doch vielleicht seinen Dank ein, wenn wir ihn daran erinnern, dass selbst Tausig auf seinem eignen „gradus ad Parnassum" denjenigen Clementis nicht zu üben versäumte. Frau Bertha Bernhardt-Ash, eine Sängerin, welche wir zum ersten Male hörten, besitzt ein hübsches, umfangreiches Stimmmaterial und nicht unbedeutende Koloratur-Fertigkeit. In der Mittellage liess die Intonation Manches zu wünschen übrig. Herr Holländer spielte ein stellenweis interessantes Konzertstück von Saint-Saëns mit bekannter vorzüglicher Fertigkeit, doch zuweilen etwas rauher, an ihm nicht gewohnter Bogenführung.

Am 15. Dezember Konzert zu einem wohlthätigen Zweck im City-Hotel, veranstaltet von **Oskar Eichberg**, zugleich als VIII. Aufführung des von demselben geleiteten Musik-Institutes.

Den Saal zu einem Wohlthätigkeits-Konzert ansehnlich gefüllt zu sehen, ist stets erfreulich; der Zweck ist erreicht, Dank verdient das Publikum, Dank der Konzertgeber. Hier war es nun aber gleich eine ganze Schaar von Konzertgebern, welche ihre Gaben in verschwenderischer Fülle austheilten, dan-

kende Anerkennung an alle sei von vornherein ausgesprochen, die Mehrzahl wird verzeihen, wenn wir nur einzelne, der überreichen Fülle des Stoffes wegen, herausgreifen und namhaft machen. Zuvörderst Herrn O. Tietze, der Löwe's Ballade „Archibald Douglas" mit schöner Stimme und anerkennenswerthem musikalischen Ausdruck vortrug, dann Frl. Zerbst, die 2 Lieder aus Schiller's Tell von Liszt sehr beifallswürdig sang, endlich Frl. B. Cohn, welche Chopins Nocturne Es-dur und Ballade As-dur spielte. Frl. Cohn ist eine tüchtige Klavierspielerin, die sich durch sehr solide Fertigkeit und schönen, klaren Anschlag auszeichnet, ein etwas freierer, wärmerer Vortrag wäre noch zu erwünschen. — Herr O. Eichberg, der ja als sehr guter Musiker und Klavierlehrer rühmlichst bekannt ist, zeigte sich diesmal hauptsächlich als Gesanglehrer. Es will uns erscheinen, dass in dieser Eigenschaft noch der Musiker in ihm den Stimmbildner überwiegt. Wir wissen indess wohl, dass das unvermeidliche Lampenfieber, welches die Finger des Klavierschülers auf falsche Tasten lenkt, das Organ des Anfängers im Singen zu meist sehr schulwidrigen Kundgebungen veranlasst, erkennen deshalb sehr gern an, dass bei den obengenannten Herrn Tietze und Frl. Zerbst Herr Eichberg schon recht anerkennenswerthe Erfolge erzielt hat, und glauben, dass es ihm bei seinem bekannten thatkräftigen Streben gelingen wird, sich den Namen eines geachteten und tüchtigen Gesanglehrers zu erringen.

Ausser den 10 Solo-Gesang-Nummern brachte das Programm noch 2 sehr ansprechende Frauen-Chöre von O. Eichberg, die von den Damen der Gesang-Ensemble-Klasse des Instituts mit Präcision und sichtlichem Interesse für die Komposition ihres Lehrers gesungen wurden. A. Werkenthin.

Am 5. Dezember, Abends 6 Uhr, fand in der St. Georgenkirche, veranstaltet von dem Kirchensängerchor unter Leitung des Kgl. Musikdirektors Herrn E. Rohde, eine geistliche Musikaufführung statt. Das Programm war folgendes:

1. Sonate für die Orgel (erster Satz) von Merkel, vorgetragen von Herrn Apel. 2. Gloria von Mozart. 3. Motette von E. Rohde (Kommt herzu, lasst uns dem Herrn frohlocken etc.) 4. Arie aus dem „Messias" von Händel, vorgetragen von Herrn Hauptstein (Er weidet seine Heerde etc.) 5. Motette von W. Sauer (Aus der Tiefe rufe ich etc.) 6. Hymnus von R. Thiele (Tod, du bist verschlungen etc.) 7. Andante für Orgel von Mendelssohn, vorgetragen von Herrn Apel. 8. Motette von A. Haupt (Machet die Thore weit etc.) 9. Chor aus der Schöpfung (Die Himmel erzählen etc.) 10. Geistliches Abendlied von Th. Krause, vorgetragen von Herrn Hauptstein (Es ist so still geworden.) 11. Weihnachtslied von Prätorius (Es ist ein Ros*) entsprungen etc.) 12. Fantasie für die Orgel von Seb. Bach, vorgetragen von Herrn Apel. Die sinnige Zusammenstellung des Programms in Verbindung mit der glücklichen Durchführung der einzelnen Werke machten das Konzert zu einem der bestgelungenen seiner Art. Der Kirchenchor leistete im a capella-Gesang Vorzügliches. Das Abendlied von Th. Krause wurde durch Herrn Hauptstein recht ergreifend zum Vortrag gebracht. Besonders erwähnenswerth ist das Orgelspiel des Herrn Apel. Wir glauben, dieser Herr wird auf diesem seinem Felde noch Hervorragendes leisten.

— e —

Mittwoch, den 8. Dezember war in der Sing-Akademie das I. Konzert des Seiffert'schen Gesangvereins (a capella) unter der vortrefflichen Leitung des Herrn **Paul Seiffert**. Wer die Entwickelung dieses Gesangvereins seit längerer Zeit mit Interesse verfolgen konnte, wie Ref., wird freudig bekennen müssen, dass dieser a-capella-Chor von einem beredten Dirigenten beseelt, in seinem künstlerischen Gedeihen so anhaltend fortfährt, dass er es noch zu höchster Vollendung bringen muss. Bis zu solchem Gipfelpunkte ist er freilich noch nicht angelangt — männlicher und weiblicher Tonkörper haben, um nur eins zu erwähnen, noch nicht das volle harmonische Gleichgewicht hinsichtlich ihrer Klangwirkung erreicht, — allein die Palme der Vollkommenheit muss ihm werden, falls er nur unverdrossen in dieser rühmenswerthen Weise fortarbeitet. Dieser Chorgesangverein hatte diesmal wohl auch darum einen schwierigeren Stand als sonst, weil er sich mit Ausnahme der von Holstein'schen „Seefahrt" lauter neue und zum Theil recht schwierige Aufgaben gestellt hatte. Unter diesen Chorliedern von **Attenhofer**, **Gustav Jensen**, **Philipp Scharwenka**, **Rob. Franz**, **Paul Seiffert**, **E. E. Taubert** und **Franz v. Holstein** gab es auch zu viel wirkliche Sentitäten, womit der Empfänglichkeit des Auditoriums gar zu viel zugemuthet wird. „Nil nimis" — das sollten gerade diejenigen Konzertveranstalter bedenken, welche es mit den lebenden Komponisten wahrhaft gut meinen. Unter den Novitäten verdienen Ph. Scharwenka's „Dörpertanzweise" und E. E. Taubert's „Wach auf" mit besonderer Anerkennung hervorgehoben zu werden. Ed. Taubert zumal verspricht immer mehr dem Chorliede eine echte Zierde zu werden. Ph. Scharwenka, von dem Ref. zum 1. Male ein Chorlied vernahm, zeigt sich auch für dieses Genre sehr talentvoll, kann indess nach einer doppelten Richtung hin noch nicht recht Maass halten: einmal hinsichtlich der Langathmigkeit des Geschaffenen, zweitens hinsichtlich der Grenzscheide zwischen höherer und niederer Popularität. — Wie üblich, so gewährte auch in diesem Chorkonzerte sowohl Pianofortespiel als auch Sologesang die wohl thuendste Abwechselung. Ersteres repräsentirte Frl. **Helene Geisler** (Schülerin Kullaks), welche für den durch Krankheit verhinderten Herrn Moszkowski eintrat. Frln. Geisler spielte mit wohlverdientem Beifall Chopin's Etude in As (op. 25), Raff's Rigaudon und die grosse technische Schwierigkeiten darbietende „Valse caprice" von Strauss-Tausig, alles mit grosser Bravour und Klarheit, Raff's Rigaudon mit entzückendem Vortrage, während sie gerade für die einzig-schöne Chopin'sche Etude die nothwendige poetische Begeisterung vermissen liess. Den Sologesang vertrat Frau **Müller-Ronneburger**, welche Lieder von Schubert, Reinecke, Schumann, Xaver Scharwenka

*) Falsch! Muss heissen „Reis", wie in diesen Blättern schon nachgewiesen wurde. E. B.

und R. Würst vortrug. Diese Sängerin gemahnt in der ganzen Beschaffenheit ihres Organs, wie auch ihrer künstlerischen Reproduktionsweise an Frau Amalie Joachim, womit denn des Lobes genug gegeben ist, allein es darf doch nicht verschwiegen werden, dass sich Frau Joachim durchaus nicht derartiger Intonations-Schwankungen schuldig macht, wie Frau Müller-Ronneburger. Am auffallendsten trat dieser Mangel in Schubert's „Du bist die Ruh“, hervor.

Alfred Kalischer

Der I. Quartett-Abend (II. Cyclus) der Herren **Joachim, de Ahna, Wirth, Hausmann** am 10. Dec. 1880 bescheerte eine neue Tonschöpfung des genialen Böhmen Anton Dvorak (Quartett in Es, op. 51).

Auch dieses Quartett liess das originelle Talent des Komponisten in glanzvollem Lichte strahlen. Ein allerliebster, eigenartiger Zauber durchweht fast alle Theile dieses Werkes, es macht meistentheils den unmittelbaren Eindruck, dass das darin ausgesprochene überwiegend anmuthig heitere Tonleben mühelos der dichterischen Seele des Komponisten entsprungen sei. Dvorak gehört nicht zu den pathetischen, titanenhaften Naturen, welchen es obliegt, durch unablässiges Ringen und Kämpfen dem schaffenden Weltgeiste ein neues Reich von tief ergreifender Bedeutung abzutrotzen; er ist vielmehr ein urwüchsiges Kind des Musikgenius seines Volkes, der ohne sonderliche Reflexion mit Entschiedenheit kund giebt, wie reizvolles, sprudelndes Musikleben in diesem Volke obwaltet. Zumal der letzte Satz dieses Quartetts — der überhaupt stark an Haydn'sche Weise gemahnt — belehrt aufs neue, wie sehr doch Haydn's Genius in seiner klassischen, objektiven Heiterkeit von böhmischer Volksmusik durchtränkt war. Rechnet man noch dazu, dass dieses Dvorak'sche Quartett ausserordentlich dankbar für die Quartettinstrumente geschrieben ist, dann nimmt es nicht weiter Wunder, dass unsere vier so meisterlichen Künstler durch den Vortrag desselben einen bedeutenden Erfolg erzielten. Ausserdem führten diese Quartettgenossen Mendelssohn's Quartett in E-moll (op. 44,2) und Beethoven's Serenade für Streichtrio in D (op. 8) aus. Der Jubel, den fast ein jeder der 7 Serenadensätze durch die vollkommenste, entzückendste Interpretation der 3 ausführenden Künstler (I. Violine, Viola und Violoncello) hervorrief, ist unbeschreiblich. Dem stürmischen Begehren nach Wiederholung willfahrten die Vortragenden endlich nach dem „Allegretto alla Polacca“ mit dem neckisch-schelmischen Schlusse.

Die Berliner Sinfonie-Kapelle unter Herrn G. Janke's Direktion veranstaltete, wie alljährlich so auch diesmal zum Andenken an Beethoven's Geburtstag einen Beethoven-Abend in Sommer's Salons. Die diesmal am 15. Dezember in anticipirender Weise vollzogene Beethoven-Feier hatte durch Mitwirkung der Pianistin Frl. Gertrud Neumann, einer Schülerin des Herrn Emil Hoppe, ein besonderes Interesse gewonnen. Frl. Neumann trug das III. Beethoven'sche Klavierkonzert (op. 37 in C-moll) vor. Das Spiel dieser Pianistin zeichnet sich durch kraftvolle, markige Vortragsweise, durch edle Tonfülle und grosse rhythmische Präzision aus. Fräul. Neumann hat durch diesen sehr beifällig aufgenommenen Vortrag bewiesen, dass sie sowohl nach der technischen als auch nach der idealen Seite eine gründliche Schule durchgemacht hat. In geistiger Hinsicht war sie im grossen und ganzen dem Ideengehalte des C-moll-Konzertes gewachsen; was in dieser Beziehung noch fehlt, müssen die weiteren pianistischen „Lehr- und Wanderjahre“ mit sich bringen. Die Kapelle spielte selbstständig u. a. auch 3 Sätze der IX. Symphonie. Ref. kann es sich nicht versagen, diesem Institut, für das er sich seit vielen Jahren besonders interessirt, ans Herz zu legen, dass eine so ausserordentliche Feier wohl eine ernstere Vorbereitung erheischt, als sie hierbei zu Tage trat. Besonders war es traurig, dass die obligaten Blasinstrumente im Scherzo und Adagio nicht selten kläglich Schiffbruch erlitten. Herr Konzertmeister Hans Hasse erfreute durch den vortrefflichen Vortrag der Romanze in F, auch der Klarinettist Herr Schmidt spielte die Adelaide recht löblich.

Alfred Kalischer

Zum Besten des Preussischen Frauen- und Jungfrauenvereins fand am 14. Dezember in der Singakademie ein Konzert von Fräulein Charlotte von Jagwitz statt, unter Betheiligung eines gewählten, aber nicht so zahlreichen Publikums, wie es in Anbetracht des wohlthätigen Zweckes zu wünschen gewesen wäre. Was die bei dieser Gelegenheit gebotenen künstlerischen Leistungen betrifft, so waren dieselben nur zum kleinern Theil derart, um unsere, durch zweimonatliches unermüdliches Musiziren bereits stark gesättigten Musikfreunde anzuziehen und zu fesseln. Die Konzertgeberin besitzt das Material zu einem guten Klavierspiel, doch geht ihr vorläufig noch die künstlerische Freiheit und Selbstständigkeit ab, ein lebensfähiges Gebäude aus demselben zu gestalten. Am empfindlichsten machte sich dieser Mangel bei der, das Konzert eröffnenden Tokkata und Fuge von Bach bemerkbar. Etwas besser wusste sich Frl. von Jagwitz mit dem Andante spianato und der Polonaise von Chopin abzufinden, wogegen sie in ihrer dritten Nummer „Gondola“ von Henselt und Tarantelle aus „Venezia e Napoli“ von Liszt durch zu dickes Auftragen der Tonfarben den Genuss der reizenden Stimmungsbilder beeinträchtigte.

Unterstützt wurde die Konzertgeberin von Frau Emma Baurel und Herrn Waldemar Meyer. Der letztere spielte Tartini's G-moll-Sonate für Violine, und erzielte damit einen guten Erfolg, der jedoch noch ungleich grösser gewesen wäre, hätte nicht eine übermässige Verschleppung des Zeitmaasses im ersten Satze die Stimmung der Hörer stark herabgedrückt. Dass hierfür keine technischen Ursachen vorlagen, würde die Bravour beweisen, mit welcher Hr. Meyer später Paganini's „Perpetuo mobile“ vortrug, wenn derselbe nicht schon bei früheren Gelegenheiten hinreichende Proben von seiner vortrefflichen Technik abgelegt hätte. An innerer Belebung freilich liess auch sein Vortrag zu wünschen übrig, und ihm wie Frl. von Jagwitz möchten wir dringend anrathen, sich durch ihr Specialstudium den Blick für die Aussenwelt nicht trüben zu lassen. Von Frau Emma Baurel konnten sie es an diesem Abend lernen, wie

man es anzufangen hat, seine technischen Mittel zur gehörigen Wirkung zu bringen. Eines der Hilfsmittel, durch welche die genannte Künstlerin (in einer Ballade von Gomes und zwei kleineren Stücken von Luzzi und Petrella) ihren glänzenden Erfolg errang, steht ihnen freilich als Instrumentalisten nicht zu Gebote — das Wort. Die vorzügliche, nicht nur deutliche, sondern auch von warmer Empfindung beseelte Aussprache der Sängerin, jener natürliche Instinkt, der, wie R. Wagner („Oper und Drama", S. 365) sagt, „die italienischen Sänger davor bewahrt, je den Sinn der Rede durch einen falschen Ausdruck zu entstellen", wirkten neben ihrer musikalischen Feinfühligkeit so fesselnd, dass sie ohne Frage als die eigentliche Heldin dieses Abends bezeichnet werden muss.

W. Langhans.

Am Sonnabend den 16. December fand die I. diesjährige Soirée des Tonkünstler-Vereins in der Aula des Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums statt. Auch sie trug ihren Theil zu der Feier bei, welche an diesem Abend in den Konzert-Sälen Berlin's zum Andenken an den Geburtstag Beethoven's begangen wurde. Herr Albert Werkenthin spielte das so selten gehörte G-dur Konzert dieses Meisters mit vorzüglicher Technik und warmer Empfindung. Derselbe brachte ausserdem noch eine höchst interessante Sonate von Joh. Kuhnau (1667—1722) zum Vortrag, wohl das älteste Stück Programm-Musik. Der von David vermittelst der Musik curirte Saul. (Schilderung der Krankheit, Schwermuth und Verzweiflung Saul's. David spielt auf der Harfe, des Königs Gemüth beruhigt sich. Erneuter Lebensmuth Saul's.) Frl. Palm aus Magdeburg sang eine grosse Konzert-Arie von Mendelssohn und 2 Lieder von Schumann und Hiller (letzteres eine sehr reizende Komposition) mit schöner Stimme und beseeltem, künstlerischem Ausdruck, und endlich bot das Programm noch 2 4 händige Stücke aus der Tanz-Suite von Ph. Scharwenka, Menuet und Tarantella, die von Herrn R. Eichberg und A. Werkenthin trefflich ausgeführt, sich in Folge ihres melodischen und schwungvollen originellen Inhaltes grossen Beifalles zu erfreuen hatten.

ef.

Erste Schüler-Aufführung
des Berliner Seminar zur Ausbildung von
Klavier-Lehrern und Lehrerinnen.

(Aus dem Berliner Fremdenblatt No. 290 vom
11. December d. J. drittes Blatt.)

Inmitten der musikalischen Genüsse einer grossstädtischen Saison gewährt es eine künstlerische Befriedigung eigner Art, neben dem Fertigen, Gewordenen auch das Werdende, noch in der Entwickelung Begriffene mit Aufmerksamkeit zu betrachten. Einen solchen Einblick in den musikalischen Werdeprocess gestatteten uns am 1. December die Leistungen der Schüler der obengenannten Anstalt, und es konnte derselbe ein um so gründlicherer sein, als nicht etwa nur die vorgeschrittenen, sondern auch die auf der frühesten Ausbildungsstufe befindlichen Schüler ihren Beitrag zu dem reichhaltigen Programm der Aufführung lieferten. Diese Leistungen im grossen und ganzen betreffend — denn das mannigfach Beachtenswerthe und Erfreuliche im Einzelnen zu würdigen, verbietet uns der Raum — ist zu konstatiren, dass es dem Direktor der Anstalt, Professor Emil Breslaur, gelungen ist, die künstlerischen Principien, welche er sich in langjähriger Lehrthätigkeit an Prof. Kullaks Akademie angeeignet, auch in seinem neuen Wirkungskreise mit entschiedenem Erfolg zur Geltung zu bringen. Bezüglich der Gewissenhaftigkeit und der Konsequenz, mit welcher die Methode des genannten Meisters im Seminar zur Anwendung gelangt, brauchen wir nur auf die Thatsache hinzuweisen, dass die zum Theil noch im Kindesalter befindlichen Schüler der Elementarklassen in ihren bescheidenen Aufgaben dieselbe Art des Anschlags und Qualität des Tons, dieselbe Klarheit der Phrasirung und sinngemässe Auffassung erkennen liessen, welche die zum Theil bereits durch künstlerischen Schliff und individuelle Belebtheit hervorragenden Vorträge der höheren Klassen des Direktors und des Prof. Dr. Eduard Frank kennzeichneten. Um aber die Bestrebungen und Erfolge des Seminars in ihrem ganzen Umfange zu würdigen, muss man sich erinnern, dass dasselbe erst vor kaum einem Jahre ins Leben gerufen wurde, muss man sich die Schwierigkeiten vergegenwärtigen, mit welchen künstlerische Unternehmungen dieser Art, namentlich im ersten Jahr ihres Bestehens zu kämpfen haben. Nach der Schülerzahl jedoch zu urtheilen, mit welcher das Institut in sein zweites Lebensjahr hinübertritt, nämlich achtundsechzig, und zwar nicht allein Klavier-, sondern auch Violin-Beflissene, lässt sich erwarten, dass die Resultate des nächsten Schuljahres den diesjährigen an künstlerischem Werthe nicht nachstehen werden.

W. L.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herrn Hermann Mohr, Direktor des Luisenstädtischen Konservatoriums ist der Titel: Königl. Musikdirektor verliehen worden.

— Herr Hoflieferant Duysen wurde durch Verleihung des Ritterkreuzes des tunesischen Nischan-el-Iftikhar-Ordens ausgezeichnet.

— „New-York musical critic" erzählt, dass die Firma „Weber" den deutschen Pianisten Konstantin Sternberg (ehemals Schüler Kullaks) engagirt habe, um die Vorzüge ihrer Klaviere während der nächsten Saison nach allen Seiten hin in das günstigste Licht zu stellen und dass diese Reklame der genannten Firma die Kleinigkeit von 20,000 Dollars kosten würde.

— Die „Allgemeine deutsche Musik-Zeitung" ist aus dem Besitz der Herren Raabe & Plothow in den des Musikdirektors Herrn Otto Lessmann in Charlottenburg übergegangen. Derselbe übernimmt auch die Redaktion. Herr L. ist als Komponist und Schriftsteller in weitesten Kreisen vortheilhaft be-

kannt. Seine umfassende musikalische wie litterarische Bildung, sein reges Gefühl für Gerechtigkeit, sein Wohlwollen gegenüber allen ernsten Bestrebungen auf dem Gebiete der Kunst, sowie sein anerkanntes Taktgefühl lassen ihn besonders geeignet erscheinen, dem musikalischen Fortschritt, den sein Blatt vertreten soll, neue Freunde zuzuführen und auf die Parteien, welche sich bisher feindlich gegenüber standen, einen versöhnlichen Einfluss auszuüben. Einem mit solchen Gaben des Geistes und Herzens ausgerüsteten Künstler wird der gebildete Mann willig sein Ohr leihen, ihm kann es gelingen, seinen Ueberzeugungen Geltung zu verschaffen. Ich bin sicher, er wird nie in die Kampfesweise so mancher seiner Mitstreiter verfallen, welche leider mit den niedrigsten und rohesten Waffen kämpfen. Knittel, Keule und Faust sind keine wirksamen Ueberzeugungsmittel. K. B.

— Soeben erschien das erste Heft einer „Geschichte des Oratoriums", unter Mitwirkung von Rob. Musiol und Dr. Ferd. Graf Laurencin, herausgegeben von Otto Wangemann, dem verdienstvollen Herausgeber der „Tonkunst" und eines allseitig anerkannten Werkes „Geschichte der Orgel und Orgelbaukunst". Ich werde nach Vollendung desselben eine ausführliche Besprechung veranlassen.

— Wagner's Nibelungen-Tetralogie sollte ursprünglich im Monat Mai 1881 im Viktoria-Theater mit dem Personal des Leipziger Stadttheaters aufgeführt werden. Da verbreitete sich die Nachricht, die Königl. Hofoper würde die Aufführung theils mit eigenen, theils mit fremden Kräften unternehmen. Unterhandlungen haben dieserhalb allerdings stattgefunden, sind aber an der Weigerung sämmtlicher Mitglieder des Opernhauses einschliesslich des Orchesterpersonals, gemeinsam mit den Kräften eines Provinzial-Theaters zu wirken, was man als eine Zurücksetzung empfand und in einer Erklärung an die Generalintendanz aussprach, gescheitert. Nun bleibt es bei der geplanten Aufführung im Viktoria-Theater.

— Adalbert Ueberlée's Oper, „König Ottos Brautfahrt", Text von Roderich Fels, ist an der Königl. Hofoper zur Aufführung angenommen worden.

— Von dem Redakteur dieses Blattes erschienen vor kurzem im Verlag von Steingräber in Leipzig 3 leichte Tänze op. 39, klaviermässig gesetzt, mit scharfem Rhythmus, sollen sie allein dazu dienen, in fröhlicher Gesellschaft die Tanzlust anzuregen.

— Wie das Journal de Genève schreibt, hat ein Concert von Rubinstein im Theater von Neuchâtel Gelegenheit zu telephonischen Versuchen gegeben, die von dem besten Erfolg begleitet waren. Einige Zuhörer hatten sich im Hotel de la Ville, wo verschiedene Telephone aufgestellt waren, versammelt und konnten, da auch einige Mikrophone im Theater in einer Entfernung von 5 Metern vom Flügel angebracht waren, das Concert so gut hören, als wenn sie im Theater selbst gewesen wären.

Stuttgart. „Die Weiber von Weinsberg" Text von Moritz Hartmann, Musik von E. Hille, Musikdirektor in Göttingen und „Dornröschen", Text von O. Weissmann, Musik von J. Krug-Waldsee, Komponist in Stuttgart, zwei grosse Kantaten für Soli, Chor und Orchester, gelangten im ersten diesjährigen Abonnements-Konzert des Neuen Singvereins am 17. Dezember zur erstmaligen Aufführung und fanden wohlverdienten Beifall. Die wirkungsvollen Kompositionen, von denen Dornröschen mehr im modernen Charakter gehalten ist, sowie die Ausführung und die treffliche Leitung des Dirigenten Prof. Wilhelm Krüger fanden auch bei den vielen anwesenden Kennern und später in den Besprechungen der Presse warme Anerkennung, die von den Solisten besonders auch dem Hofopernsänger Standigl aus Karlsruhe zu Theil ward. Prinz und Prinzessin Wilhelm und Herzogin Vera von Württemberg wohnten dem zahlreich besuchten Konzert bis zum Schluss bei.

Tübingen. Am 3. d. M. starb die unter dem Namen Josephine Lang geachtete Komponistin, verheirathete Frau Professor Köstlin. Der Tübinger Oratorienverein betrauert in ihr eine edle, hochbegabte Künstlerin. Die tief empfundenen Melodien, die sie geschaffen, und die echt künstlerische Form, in welche sie dieselben zu kleiden verstand, sichern ihr einen ehrenvollen Platz in der Geschichte des deutschen Kunstliedes.

Wien. Der Komponist der österreichischen Volkshymne, der echte Musiker von Gottes Gnaden, Josef Haydn, soll jetzt ein würdiges Denkmal auf einem schönen Platze in Wien erhalten. Ein Komité, bestehend aus hervorragenden Männern des sechsten Bezirkes, das sich bereits vor längerer Zeit gebildet, um das Monument zu beschaffen, fand seine hierauf bezüglichen Bestrebungen durch das freundliche Entgegenkommen der Bevölkerung des Bezirkes Mariahilf unter welcher er längere Zeit im sogenannten „Haydnhause" der ehemaligen Kleinen Stein-, jetzt Haydngasse, gelebt, unterstützt, und so konnte an die Ausführung des Werkes geschritten werden. Die Büste wurde im Atelier des Bildhauers Natter angefertigt, vom Komité und der gemeinderäthlichen Garten-Ueberwachungskommission bereits besichtigt und vollkommen entsprechend gefunden. Als der entsprechendste Aufstellungsplatz wurde der städtische Esterhazygarten ausgemittelt. Die Enthüllungsfeier dieses Denkmals wird wahrscheinlich im kommenden Frühjahre von Statten gehen.

Bücher und Musikalien.

C. F. Weitzmann, Geschichte des Klavierspiels und der Klavierlitteratur. Stuttgart, Verlag der Cotta'schen Buchhandlung, 1879.

Eine Arbeit von nicht gewöhnlichem Werthe, welche bereits bei ihrem ersten Erscheinen mit allgemeinem Beifall begrüsst worden, liegt hier in zweiter, vollständig umgearbeiteter und vermehrter Ausgabe vor. Vergleichen wir diese mit der ersten 1863

erschienenen, so erkennen wir alsbald, dass das Prädikat „vermehrt" einer neuen Ausgabe noch niemals mit besserem Rechte zu Theil geworden ist, als in diesem Falle. Nicht allein ist die das Buch beginnende ältere Geschichte des Klavierspiels durch zahlreiche Anmerkungen bereichert und ohne irgendwie in Weitschweifigkeit zu verfallen von 58 auf 76 Seiten angewachsen, nicht allein ist der der neuesten Zeit gewidmete, in der ersten Auflage mit Liszt, Raff und Bülow abschliessende Theil des Werkes durch eine ausserordentlich vollständige musikalische Rundschau in der Gegenwart vermehrt worden — der unermüdliche und gewissenhafte Verfasser hat seinen Lesern hier noch eine ganz neue, zur Ergänzung des Hauptwerkes hochwichtige Arbeit geboten, nämlich eine Geschichte des Klaviers auf Grundlage der jüngsten, neuerdings in verschiedenen Ländern mit bestem *Erfolge* angestellten Forschungen. Dieser Theil des Werkes allein könnte genügen, die Augen der Pianisten-Welt wieder einmal auf den verdienstvollen Autor zu lenken und die Besitzer der älteren Auflage zur Erwerbung der neueren zu veranlassen, denn hier finden wir zum ersten Male die Entwickelungsgeschichte des Universalinstrumentes unserer Tage mit gewandter und sicherer Hand zur Darstellung gebracht, nachdem die früheren, dahin zielenden Versuche sämmtlich die auffallendsten Widersprüche zeigten, in Beziehung auf die Zeit der Entstehung und auf die ältere Beschaffenheit des Klaviers. Der Grund hiervon liegt, wie S. 222 mit Recht behauptet wird, in den verschiedenen, oft mehrdeutigen Namen, die es in Italien, Deutschland, Frankreich und England seit seinem frühesten Auftreten erhielt, und mehr noch darin, dass die diesen Gegenstand behandelnden Schriftsteller zwei in ihrer äusseren Form und Spielweise zwar ähnliche, ihrer Entstehung, inneren Einrichtung und Tonbildung nach aber durchaus verschiedene Instrumente als nur unwesentlich von einander abweichende Tonwerkzeuge aufgefasst und demgemäss behandelt haben.

Diese beiden Instrumente sind, wie Allen, die sich mit der Musikgeschichte beschäftigt haben, nicht unbekannt ist, das Clavichord und Clavicymbel, jenes aus dem einsaitigen, uralten Instrumente Monochord, dieses aus dem dreieckigen Psalterium hervorgegangen. Auch die Charakteristik der beiden findet man in den besseren Handbüchern der Musikgeschichte in die Worte Mattheson's zusammengefasst. „Dass das *Clavicymbel* mit seiner *Universität* ein accompagnirendes, fast unentbehrliches Fundament zu Kirchen-, Theatral- und Cammer-Musik abgibt, dass aber Hand- und Galanterie-Sachen, als da wären Ouvertüren, Sonaten, Toccaten, Suiten u. s. f. am besten und reinlichsten auf einem guten *Clavicordio* herausgebracht würden, auf denen man die Singart viel deutlicher mit Aushalten und *Adouciren* ausdrücken könne, als auf den allezeit gleich stark nachklingenden Flügeln und Spinetten. Will einer eine delicate *Faust* und reine Manier hören, der führe seinen Candidaten zu einem saubern *Clavicordio*, denn auf grossen, mit 3 bis 4 Zügen versehenen *Clavicymbeln* werden dem Gehör viele *Broderien echappiren* und schwerlich wird man die Manieren mit *Distinction* vernehmen können." Diese Beschreibung des würdigen hamburger Legationsrathes lässt an Deutlichkeit wahrlich nichts zu wünschen übrig, ist jedoch weit entfernt, uns einen vollständigen Begriff von den in Rede stehenden Instrumenten zu geben. Für uns, die wir dieselben nur dem Hörensagen nach kennen, hat Weitzmann ohne Frage die Sache weit besser getroffen, indem er (S. 220) die charakteristischen Unterschiede folgendermassen angiebt. Bei den Clavichorden konnte der Spieler durch sanfteres oder kräftigeres Anschlagen der Tasten den Ton leiser oder stärker hören lassen; bei den Clavicymbeln, den Flügeln und Spinetten dagegen riss ein Federkiel die Saite jederzeit gleich kräftig an und liess demnach wohl einen schwachen Umriss, aber keine Schattirung der Töne zu. Bei den ersteren konnten die Töne abgestossen oder gebunden auftreten, bei den letzteren aber wurde stets ein Stakkato und Abreissen einzelner Töne oder voller Akkorde gehört. Das Clavichord war wegen seiner feinen Tonabnahme und wegen des nur ihm eigenthümlichen Lebens, welches durch Hin- und Herschieben des Fingers auf der Taste hervorgebracht werden konnte, unter der Hand eines guten Spielers des höchsten Ausdrucks fähig, der Kielflügel dagegen (das Clavicymbel und seine Abarten) behielt stets seinen einförmigen, durchdringenden Klang und wurde deshalb besonders zu Konzerten mit Orchesterbegleitung oder zur Begleitung von Gesangchören gebraucht.

Wohl den interessantesten Abschnitt von Weitzmann's „Klaviergeschichte" bilden die ausführlichen Nachrichten über die im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts gemachten Versuche, in dem Hammerklavier die guten Eigenschaften des Clavichords und des Clavicymbels zu vereinen. Noch 1695 hatte Bontempi in seiner „Historia musica" behauptet, durch die bis dahin eingeführten Verbesserungen hätten die Klaviere „den letzten Grad ihrer Vollkommenheit erreicht" — da erschien 1711 der Paduaner Bartolomeo Cristofori (nicht Cristofali, wie Weitzmann aus authentischen Dokumenten nachweist) und zeigte, dass man vermittelst einer Reihe von unten gegen die Saiten schlagender Hämmerchen im Stande sei, auch auf den grösseren und mehrchörigen *Flügeln* eine dynamische Mannichfaltigkeit hervorzubringen, mit andern Worten, piano und forte zu spielen. Ich muss es mir versagen, dem Autor durch die verschiedenen Entwickelungsphasen zu folgen, welche das nunmehr Pianoforte genannte Klavier zu durchlaufen hatte, bis es geeignet wurde, den himmelstürmenden Gedanken eines Beethoven zum Ausdruck zu dienen, der Leser des Werkes aber möge keines der Zwischenstadien für gering achten und neben dem darauf bezüglichen Text auch die werthvollen Abbildungen aufmerksam studiren, welche die Mechanik des Cristofori (1711), seines französischen Rivalen Marius (1716), des ersten deutschen Verfertigers des Hammerklaviers, des Organisten Schröter zu Nordhausen (1721), endlich die deutsche oder Wiener Mechanik des Johann Andreas Stein (gestorben 1792 zu Augsburg) und die schon von Cristofori angewandte, später von Silbermann, Streicher, Broad-

und vielfach verbesserte, sogenannte englische Mechanik zum Gegenstand haben.

Als würdigen Begleiter des textlichen Theiles finden wir am Schlusse des Werkes, wie in der ersten, so auch in dieser zweiten Auflage, eine reichhaltige und wohlgeordnete Sammlung älterer Klavierkompositionen. Den Anfang macht der Schöpfer der Toccata, derjenigen Musikform, in welcher zuerst die Styleigenthümlichkeit der Tasteninstrumente zum Ausdruck gelangte, der venetianische Organist Claudio Merulo, ihm folgen die berühmten Vollender dieser Form, der Römer Frescobaldi und sein Schüler Pasquini, diesen die graciösen Neapolitaner Durante und Domenico Scarlatti. Demnächst zeugen die englischen Komponisten Tallis Bird, Gibbons und Purcell von der Thatsache, dass es dem Inselreiche keineswegs an einer selbständigen Tonkunst gemangelt hat, so lange nicht das Streben nach äusserer Macht und materiellem Gewinne seine Bevölkerung dem idealen Leben entfremdete, derart, dass es sich seit Mitte des vorigen Jahrhunderts zur Befriedigung seiner musikalischen Bedürfnisse fast ganz auf das Ausland angewiesen sah. Zu den Franzosen d'Anglebert und Couperin ist in der neuen Auflage noch der durch seinen projektirten Wettstreit mit Bach bekannt gewordene Louis Marchand mit einer liebenswürdigen Gavotte hinzugekommen, zu den Deutschen Froberger, Muffat, Schobert und Em. Bach noch ein Schüler des letzteren, Hüllmandel, mit einem Divertissement welches die Verdienste dieses in Paris vor der Revolution hochgefeierten Künstlers in das beste Licht stellt.

Als eine besonders schätzenswerthe Eigenschaft unseres Autors möchte ich schliesslich noch seine Fähigkeit hervorheben, den Leistungen der Gegenwart eine Theilnahme und ein Verständniss zu widmen, wie wir solche bei der Mehrzahl der Historiker leider vermissen. Namentlich ist es die ebenso gewaltige wie sympathische Erscheinung **Franz Liszt's**, der er volle Gerechtigkeit wiederfahren lässt, wenn er u. a. sagt, dass sein unbeschreiblich kraft- und machtvolles Spiel eine völlige **Revolution des Klavierspiels**, der **Klavierlitteratur** und des **Klavierbaues** hervorgebracht hat." Zugleich aber erkennt Weitzmann und spricht es unverhohlen aus, dass neben den Leistungen auch Liszt's Persönlichkeit in ihrer seltenen Vereinigung von künstlerischem und menschlichem Adel einen Platz in der Kunstgeschichte beansprucht. Eindringlicher als der schwungvollste Panegyrikus lauten in diesem Sinne die wenigen darauf bezüglichen Worte „Kein Künstler ist so mit Ehren jeder Art ausgezeichnet worden, wie Liszt, aber auch als Mensch hat sich keiner derselben jemals würdiger gezeigt. Wo es galt, ein grosses Unternehmen zu unterstützen, dem Andenken eines berühmten Mannes ein Denkmal zu errichten, ein ernststrebendes Talent zu ermuthigen, oder Hartbedrängten zu Hilfe zu eilen, zeigte er durch Rath und That stets ein offenes Herz. Die in seinen Konzerten vorgetragenen und später veröffentlichten eigenen Kompositionen erschienen Anfangs allen anderen Klavierspielern unausführbar. Da versammelte Liszt in Weimar einen Kreis von Schülern und Schülerinnen um sich, machte diese mit seiner neuen Handhaltung, Applicatur und Spielweise vertraut und wiederholte ihnen nachdrücklich, dass **man nur durch ein geist- und charaktervolles Spiel wirken könne, und dass der Künstler nicht wie der Angeklagte vor den Richtern, sondern als Zeuge der ewigen Wahrheit und Schönheit vor den Zuhörern erscheinen solle.**"

W. Langhans.

L. Köhler: Der Klavierfingersatz, in einer Anleitung zum Selbstfinden systematisch dargelegt. Nothwendiges Supplement zu jeder Klavierschule. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1862.

Ein Werk, das die Jahreszahl 1862 als Zeit seines Erscheinens trägt, im Jahre 1880 beurtheilen, mag wohl etwas Befremdendes haben, das einer kurzen Erklärung bedarf. Der Unterzeichnete ist zwar zu einer solchen Rechtfertigung eigentlich nicht verpflichtet, da ihm ja nur der ehrenvolle Auftrag von der Redaktion geworden, über das Buch zu referiren, er will aber versuchen, für die Redaktion den möglichen Grund anzuführen, der sie jedenfalls zu dem Wunsche einer so spät nachträglichen Besprechung in ihren Blättern veranlassen konnte.

Der „Klavierlehrer" bildet seinen Leserkreis fast ausschliesslich aus Klavierpädagogen, er hat sich die Aufgabe gestellt, diesen möglichst Alles zugänglich zu machen, was der Pädagogik zum Nutzen gereichen, die wissenschaftliche Seite des Klavierunterrichtes fördern könnte. Dass Köhler's obiges Werk einen derartigen Nutzen in hervorragendem Maase zu stiften vermag, bedarf wohl keiner weiteren Erörterung. Das Werk ist aber in Vergessenheit gerathen, ohne dass es — aus natürlichen Gründen, weil es eben auf rationellen Grundsätzen fusst —, veraltet ist. Da muss man es der Redaktion zum Verdienst anrechnen, dass sie, durch Erinnerung an das früher geleistete Gute, ihren Lesern einen Schatz erschliesst, der bis jetzt noch nicht durch Besseres werthlos geworden. Hiermit habe ich gleich ein Gesammturtheil über das Werk ausgesprochen, wie es bei dem Erzeugnisse eines Pädagogen von ächtem Schrot und Korn, wie Köhler ist, auch nicht weiter befremden kann. Köhler hat durch seine sämmtlichen pädagogischen Schriften, wie namentlich durch seine „Systematische Lehrmethode", bewiesen, dass er bis in die kleinsten und geheimsten Räume der Wissenschaft seines Berufes eingedrungen ist und sich bemüht hat, die Errungenschaften seiner Erkenntniss in klarer, logischer und fasslicher Form denen zugänglich zu machen, welche geneigt sind, in das wissenschaftliche Getriebe der Lehre, die ihnen praktisch geläufig ist und die sie gewohnt sind, schon als etwas Alltägliches zu betrachten, mehr als einen oberflächlichen Blick zu thun.

Auch das vorliegende Werk ist die Frucht reifen Nachdenkens. Wenn zwar die Bestimmungen über den Fingersatz begreiflicherweise nicht vom Verfasser herrühren können, da sie ja praktisch durch die Meister des Klavierspieles gebildet, und allmählig Gemeingut geworden sind, so ist doch nicht allein die Idee, ein derartiges ausführliches Werk über den Klavierfingersatz zu schreiben, sondern auch die Art

der Auffassung des gesammten Materiales, die systematische Anordnung und Gruppirung der zu einheitlichen Rubriken zusammenzustellenden Fingersätze neu und originell und durchaus geistiges Eigenthum des Verfassers. Er giebt eine Grammatik des Fingersatzes mit möglichst erschöpfender Gründlichkeit, wobei freilich nicht unerwähnt bleiben darf, dass es für eine etwaige neue Ausgabe gewiss wünschenswerth wäre, den bedeutenden Fortschritten der neuesten Schule (Chopin, Schumann, Liszt) in gebührender Weise Rechnung zu tragen. Vielleicht bedarf dies aber gerade bei einem Musiker wie Köhler, der stets mit offenem Blick durch das Musikleben und Musiktreiben hindurchgegangen, überhaupt nicht der Erinnerung. Lehrern wie reiferen Schülern ist das Studium des Werkes dringend zu empfehlen, denn, wenn es auch nicht für alle Fälle unter den tausenden absolut das nothwendige Recept bieten kann, so bildet es doch das Urtheil und macht dadurch das Selbstfinden sogar schwieriger Fingersätze möglich.

J. Alsleben.

Winke und Rathschläge.

Uebe die Tonleitern sehr viel, spiele sie aber nicht immer kalt und mechanisch herunter, achte vielmehr auf Tongebung, verschiedenartig rhythmische Ausführung, auch erziele durch das Tonleiterstudium ein schönes, gebundenes Spiel. A. Schött.

* * *

Jene Klagen, dass das Unterrichten entsetzlich ermüdend, langweilig trocken, geistverzehrend und geisttödtend sei, widerlegen sich von selbst, sie treffen den Lehrer, aber nicht die Sache. Langweiliges, Trockenes und Geisttödtendes giebt es nicht. Der Lehrer, welcher ein reiches Wissen in sich trägt und sein Fach beherrscht, fühlt den Drang in sich, sein Wissen und Können zu verwerthen. Das Verwerthen desselben erzeugt ihm innere Befriedigung, der Erfolg seiner Bestrebungen innere Erhebung. Befriedigung und Erhebung tragen sich aber wieder hinein in den Beruf und beleben denselben sittlich und intellektuell und werden damit bestimmend für die Resultate seiner Arbeit. Immer, wo solche Klagen laut werden, wird sich ein geistiges Deficit, das entweder den sittlichen Menschen oder die Bildung desselben betrifft, herausstellen. Bald wird die künstlerische, bald die pädagogische Befähigung, bald die allgemeine Bildung eine zu geringe sein, um einen Erfolg im Beruf erzielen zu können, häufig auch wird sich erweisen, dass die ideale Seite des Lehrberufs weder aufgegangen, noch erfasst ist, am häufigsten aber wird sich solchen Klagen gegenüber belegen lassen, dass nicht die innere Nothwendigkeit, sondern lediglich äussere Verhältnisse zum Lehrberuf hingeführt haben. L. Ehmann.

Anregung und Unterhaltung.

Die Freude am Schaffen.

Nur wenigen Sterblichen wird, wie dem Musiker, jenes wonnige Gefühl zu Theil, welches ihn, als schaffenden, mit warmem Odem durchströmt, wenn sein Werk nun durch das Klingen und Tönen Leben und Macht gewinnt. Die Musik bedarf nämlich des Lebendigwerdens durch die Aufführung. Hiermit tritt sie in ein Stadium, wie die dramatische Kunst gegen die übrigen Künste. Der Baumeister, der Bildhauer, auch der Maler — alle haben sie ihre Arbeit als Gegenstand vor sich, sie geniessen ihrer im Anschauen, gleich wie jeder Andere sie geniesst. Der Dichter kann sich bei dem Wiederlesen seiner Schöpfung in den Gedanken seiner Muse wiederfinden und nach Lust vertiefen. Ist es selbst ein Drama, so kann er dasselbe, es durchgehend, wiederschöpfen. Hiermit hat er einen, wenn auch schwachen Ersatz für die Aufführung. Bei dem Musiker dagegen ist das Lesen, vollste Uebung darin vorausgesetzt, ein noch mangelhafteres, das nur er oder seines Gleichen, nicht aber jeder Andere vermag. Selbst Meister ihrer Kunst werden, in den Werken Anderer lesend, nur allgemein zu versichern wagen: Dieses oder Jenes müsse schön klingen, eine gute Wirkung machen. Ja der schaffende Künstler mag an eigenen Werken die Wirkung nicht stets ganz vorherzubestimmen vermögen, häufig sogar nachher bei der Aufführung davon überrascht werden. Er bedarf wesentlich jenes Lebendigwerdens seiner abstrakt gemachten Schöpfung durch das Konkrete, welches das Individuum ist. Das, was er still in geheimnissvollen Schriftzügen dem Papiere anvertraute, sein Eigen und auch nicht mehr sein Eigen, insofern es ihm nun selbst objektiv wird — das ist es, was die Aufführung wieder erschafft und ihm gegenüberstellt, als ist er nun nicht mehr, denn Alle, die zuhören, die Aufführung hat nun wieder noch diese Seite, dass der schaffende Künstler sein Werk von denen, welche es reproduciren, dem sie zuerst fremd sind und oft auch bleiben, so hinnehmen muss, wie sie es geben, vielleicht ihm selbst entfremdet, vielleicht aber auch überraschend. Das einfache, erhabene Rufen „Es werde Licht“ machte selbst Haydn, dessen Schöpfer, freudig über seine eigene Kraft erschrecken. Aber er maasste sich dieselbe nicht an: denn mit ahnungsvollem Schauer zeigte er auf nach Oben, woher er die Macht leitete, welche ihm den Griffel führte. Das ist ein hoher Augenblick, gleichsam seiner selbst entäussert, wie der Musiker in seinem Werke ist, sich mit dem ewigen Geiste Eins zu denken. Das ist das Vergelten für die Schaffensschmerzen, das der Lohn, die Freude am Schaffen!

Flodoard Geyer.

Es giebt eine Kritik, um deren Lippen das Lächeln der Grazie schwebt. Sie trifft ihr Ziel mit einem Rosenblatt oft sicherer, als eine andere, die mit vergifteten Pfeilen schiesst. Möchten wir ihrer gedenken, selbst in den Tagen des Kampfes, denn

man kann auch mit Anmuth siegen, wie man mit Anmuth unterliegen kann. L. Ebert.

Die Kunst zu tadeln ist die frömmste Kunst,
Die Guten ehrt und Uebles lehrt und bessert —
Die Pflicht zu bessern giebt das Recht zu tadeln.
Der Zorn ist göttlich, der die Seele schmerzt,
Dem eine Schuld, ja verbrach.
Doch wahrer Zorn ist sanft, er wüthet nicht,
Er mahnt, donnert, flucht, vernichtet nicht;
Er bleibt der edlen Seele still Geheimniss,
Ihr reiner Schmerz und ihre Himmelskraft;
Erscheint dem Fehlenden, so wie die Sonne,
Die über seine That hell aufgegangen,
So wie der Mond, der über Schuldige
Vertrauen breitet, ihre Thränen löst.
So lehrt er Künstler, lehrt er Jünglinge,
Thut ihnen ihre schöne Seele auf,
Und sie, sie glühn ihm Dank in reinen Werken.
L. Schefer.

Antworten.

Herrn J. G. C. P. Poortvliet in Zalt-Bommel (Geldern). Ueberaus liebenswürdig, schönsten Dank.

P. C. in Hamburg. Ich schrieb Ihnen auf der zurückgekommenen Postkarte: Bei Fleiss und einiger Anlage kann man im Alter von 30 Jahren wohl noch Violine spielen lernen, doch ohne Hilfe eines Lehrers dürfte es schwerlich gelingen.

Herrn H. D. in Braila. Einen Katalog sämmtlicher Klavierfabrikanten Europas giebt es nicht.

Herrn Eduard J. Holienko in Schemnitz (Oberungarn). Rombergs Kindersinfonie, Schlittenparthie (Heinrichshofen in Magdeburg), Walzer und Ländler für Klavier und 8 Kinderinstrumente von K. Grenzebach (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Herrn H. Koop in Brandenburg. Melodramatische Bearbeitung zweier Balladen von Uhland, eine das Glück von Edenhall, Musik von Kolbe, erschienen bei Schlesinger und sind sehr wirksam. Leichtere Sachen, wie Schumanns Kinderstücke, und die von Kullak (Berlin, Hahn) und vieles was im Klavier-Lehrer empfohlen wurde. Mehrstimmige Kinderlieder mit Klavierbegleitung kenne ich nicht, vielleicht ist einer der geehrten Leser in der Litteratur mehr bewandert. — Als wirkungsvolle a capella Chöre für gemischten Chor empfehle ich: Hauptmann's op. 30 und 42, W. Taubert op. 61 (Breitkopf und Härtel). Eine hübsche Auswahl haben Sie in den 50 Liedern für gemischten Chor, welche unter dem Titel „Deutscher Liederkranz" zum Preise von 4 Mark in demselben Verlage erschienen sind. Noch erlaube ich mir Ihre Aufmerksamkeit auf meine 7 bei Aibl in München erschienenen Lieder und auf die Morgenandacht (Berlin, Mohr, Luisenufer 11) zu lenken, die wiederholt zur Aufführung gelangt sind und sich sehr bequem singen lassen. Ausser Rietz altdeutschem Schlachtgesang kenne ich nur noch Bruch's Normannenzug für Bariton-Solo, 1stimmigen Männerchor und Orchester op. 32 (Breitkopf & Härtel).

Frau v. Reichenbach in Aigle (Suisse). Habe leider noch keine Nachricht von Ihnen.

Herrn Schönheyde in Paris. Ist meine Sendung angekommen?

Herrn C. L. Doll in Montgommery, Alabama. Schönsten Dank. Hoffentlich ist No. 23 des Kl.-Lehr. schon in Ihren Händen und Sie werden mit Interesse daraus ersehen, dass Ihre Methode Notennoten zu erlernen, mit der des Herrn Gärich vollkommen übereinstimmt. Es würde mir ein besonderes Vergnügen gewähren, Ihre Anleitung zum Klavierspiel kennen zu lernen.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der ausserordentlichen Generalversammlung am 14. Dezember wurden zunächst durch Ballotage 6 neue Mitglieder aufgenommen. Herr Werkenthin referirte darauf über die von ihm vorgenommene Revision des ersten allgemeinen Vereinsstatuts, welche den Zweck verfolgt, gewisse ebenfalls Widersprüche zwischen diesem und dem Krankenkassenstatute zu heben. Im Verlaufe des Referats findet sich die geeignete Gelegenheit, den Antrag des Herrn Prof. Breslaur zu berathen, wonach auch Musik-Lehrer und Lehrerinnen, welche nicht der Krankenkasse beizutreten gewillt sind, als Mitglieder aufgenommen werden können. Derselbe ruft eine sehr lebhafte Debatte hervor. Nachdem Prof. Breslaur noch einmal in Kürze seinen Antrag empfohlen hatte, sprachen sich namentlich die Herren Prof. Rudorff und Loeschhorn entschieden gegen die Annahme dieses Antrages aus, weil nach ihrer Ansicht das Hauptaugenmerk des Vereins doch auf die Krankenkasse zu richten sei. Ausser diesen Rednern und dem Antragsteller betheiligten sich an der Debatte noch die Herren Rud. Radecke, O. Lessmann, A. Werkenthin, welche lebhaft für den Antrag Breslaur eintraten. Der Antrag wird schliesslich mit sehr knapper Majorität abgelehnt.*) — Herr Werkenthin trug dann die weiteren Statutenabänderungen vor, die fast ohne Beanstandung in der von ihm vorgeschlagenen Redaktion genehmigt wurden, wie schliesslich das gesammte von demselben revidirte Statut. — Der Vors. theilt dann mit, dass von Herrn Prof. Breslaur's beantragt ist, Herrn Prof. Dr. Joseph Joachim zum Ehrenmitglied zu ernennen. Nachdem

*) Die Mitglieder des Vereins müssen nach den bisherigen Statuten zugleich Mitglieder der Krankenkasse sein und in Berlin oder in der Provinz Brandenburg ihren Wohnsitz haben. Dadurch blieb der Kreis der Wirksamkeit des Vereins beschränkt, und um ihn zu erweitern, stellte ich obigen Antrag. Allerdings war zu befürchten, dass durch Annahme desselben die Krankenkasse in ihren Einnahmen Schaden erleide, da sich mancher Aufnahme-Suchende innerhalb des engeren Bezirks, mit dem Eintritt in den allgemeinen Verein begnügt haben würde. Deshalb hatte der Vorstand in den vorberathenden Sitzungen beschlossen, Musiklehrer und Lehrerinnen in Berlin und der Provinz Brandenburg nur unter den bisherigen Bedingungen in den Verein aufzunehmen. So hätte man die Krankenkasse vor Nachtheil bewahrt und die Beitrittsgelder der Auswärtigen hätten dem Verein zur Förderung der idealen Interessen seiner Mitglieder wesentliche Dienste geleistet. Gerade die Förderung dieser war mir von auswärtigen Kollegen dringend an's Herz gelegt worden, eine wünschenswerthe Hebung des Standes durch Erweiterung der Bildung der Berufsgenossen, erhöhtes Standesbewusstsein, Ausscheidung unlauterer Elemente u. s. w., alles das glaubte man durch Anschluss an unseren Verein erreichen zu können. Leider wurde mein Antrag abgelehnt. Vielleicht gelingt es später einmal, ihn durchzubringen. Emil Breslaur.

die Versamml. sich vergewissert hat, dass Herr Prof. Joachim diese Ernennung anzunehmen geneigt ist, erfolgt mit Einstimmigkeit seine Wahl zum Ehrenmitgliede des Vereins.

Endlich empfahl noch Herr Werkenthin die Einführung instruktiver Instrumental-Vorträge in den Vereinssitzungen. Dieser Antrag wird mit dem dazukommenden Supplements-Antrage des Herrn Lessmann, dass sich an die angeführten instruktiven Werke eine Diskussion zu knüpfen habe, angenommen.

Dienstag, 11. Januar. Abends 8 Uhr Sitzung im grossen Saale der Königl. Hochschule. Tagesordnung: Feststellung der Erklärung aller bei der Theorie des Musikunterrichts gebräuchlichen Bezeichnungen. (Fortsetzung.)

Berichtigung.

No. 24 (1880) Seite 284, Spalte 1, Zeile 20 von oben Cello anstatt Violoncello. Seite 285, Spalte 2, Zeile 21 von unten subjektive anstatt objektive.

Am Sonntag, 2. Januar ist die Ausstellung musikpädagogischer Lehr- und Hilfsmittel geschlossen.

E. B.

Anzeigen.

Musik-pädagogische Werke

von

Emil Breslaur.

Technische Grundlage des Klavierspiels. Op 27 (Zweite Auflage.) Preis 5 Mk. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Technische Uebungen für den Elementar-Klavier-Unterricht. Op 30. Pr 3 Mk Ebendaselbst.

Noteuschreibschule. 2 Hefte à 15 Pf Ebenda NB Innerhalb eines Jahres erschien die **zweite Auflage.** Das Werk ist in mehr als 100 Musik Schulen eingeführt.

Musik-pädagogische Flugschriften.

Heft I. Zur methodischen Uebung des Klavierspiels. Preis 30 Pf

Heft II Der entwickelnde Unterricht in der Harmonielehre. Einleitung Klassen Unterricht. Dur- und Molltonleiter.) Preis 80 Pf Berlin, Behr

Heft III. Ueber die gesundheitsschädlichen Folgen des unrichtigen Uebens. Winke für Klavier- Violin- und Orgelspieler Preis 30 Pfg. Berlin, Rosenthal & Co.

Emil Breslaur:

Kompositionen für die Jugend.

Op. 10. Drei Klavierstücke:
1) Frohe Botschaft.
2) Abendempfindung.
3) Tänzchen.
Berlin, Fürstner. Preis 1.25 Mk.

Op. 14. Sechs Kinderlieder von Hoffmann v. Fallersleben für 1 Singstimme mit Pianoforte-Begleitung.
Leipzig, Schäfer Preis 50 Pf.

Op. 19. Vier leichte Charakterstücke:
1) Heimath.
2) Ueber Berg und Thal.
3) Am Bach.
4) Daheim.
Berlin, Schlesinger Preis 1 Mk

Op. 1a. Romanze. (Leichtes Arrangement.)
Berlin, Gurski. Preis 1 Mark.

Op. 13. Serenade von Haydn Frei für das Pianoforte übertragen.
Berlin, Fürstner Preis 75 Pf.

Op. 33. Drei leichte Tänze. Walzer, Polka, Polka-Mazurka. Leipzig, Steingräber.

Für das Pianoforte à 4 ms.

Op. 25. Im Frühlingssonnenschein.
Berlin, Simon. Preis 1 20 Mk.

Op. 23. Tonmärchen für die Jugend:
1) Vom tapfern Schneiderlein.
2) Schneewittchen
3) Vom kleinen Däumling.
Berlin, Gurski. Preis 1.50 Mk.

Op. 3a. Drei Lieder von Mozart:
1) Das Veilchen.
2) An Chloë.
3) Mailied.
Berlin, Schlesinger Preis 1.50 Mk.

Op. 15. Drei Müllerlieder von Schubert:
1) Der Neugierige.
2) Des Müllers Blumen.
3) Guten Morgen schöne Müllerin.
Berlin, Schlesinger Preis 1.25 Mk.

Vorräthig bei

G. Gurski, Akademische Musikalienhandlung, Friedrichstrasse 90;
Schlesinger, Französischestrasse 23,
Simon, Friedrichstrasse 58.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), **Dr. Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 2. | **Berlin, 15. Januar 1881.** | **IV. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Verkehrtheiten beim Klavierunterricht.

Von **Aloys Hennes.**

Wenn alle Personen, die im Lehrfache eine Stellung einnehmen, wirkliche Pädagogen wären, so würde man über Verkehrtheiten beim Unterrichte nie zu klagen haben. Das gilt nicht nur bei der Musik, sondern auch bei allen andern Lehrfächern, von der Elementarschule an bis zu den Gymnasien. Die Schüler wissen das recht gut, denn sie unterscheiden ganz genau zwischen Lehrern, bei denen man viel oder wenig lernt. Das ist aber keineswegs zu verwundern. Die Gabe, auf eine Frage des Schülers in der richtigen Weise zu antworten, ist sehr Wenigen verliehen. Der Fehler liegt aber nicht im Zuwenig, sondern im Zuviel der nachfolgenden Antwort. Man kann sich eben nicht in die Lage des Fragenden hineindenken, und antwortet mehr, als dieser im Augenblicke fassen kann. „Nun bin ich gerade so klug, wie zuvor“, ist die bekannte Redensart, die der Betreffende dann an sich selbst richtet. Das durch übertriebene Zuvorkommenheit hervorgerufene Bestreben, den ganzen Gegenstand der Frage vollkommen zu erschöpfen, hat zur Folge, dass der Fragende das Gehörte sofort wieder vergisst, weil es eben zu viel auf einmal war. Gerade so ist es beim Unterricht, wenn der Lehrer sich nicht in die Unwissenheit des Schülers hineindenken kann. Der Sache auf den Grund zu gehen, alles wegzulassen, was nicht unbedingt dazu gehört, und in gerader Linie nur um so viel weiter zu schreiten, als die Auffassungskraft des Schülers erlaubt, das ist's, was die Wenigsten verstehen. Im Zuviel wird also gesündigt!

Auf dem Gebiete der Musik ist das in noch weit höherem Grade der Fall, denn der Bildungsgang eines Musiklehrers ist ein ganz anderer, als der jedes anderen Lehrers. Während ein Schullehrer schon in frühester Jugend als Aspirant für das Lehrfach auftritt, und durch das eigene Lernen auf die später auszuübende Kunst des Unterrichtens hingelenkt wird, denkt ein Jünger der Tonkunst wohl selten daran, dass das Endziel aller technischen Bestrebungen schliesslich der „Musiklehrer“ ist. Auf den Virtuosen, Komponisten und Dirigenten richtet man sein Augenmerk, und betrachtet das nebenbei zu betreibende Lehramt als eine Sache, zu der die Befähigung von selbst gegeben ist. Das ist aber ein gewaltiger Irrthum! Hat sich Jemand früher oder später für den Klavierlehrerberuf entschieden, so wurde er zu dieser Wahl veranlasst durch die beim eigenen Lernen gemachte Wahrnehmung, dass er vermöge seines Talentes viel schneller vorwärts kam, als tausend Andere, denen Musikunterricht zu Theil wurde. Es folgt also hieraus, dass jeder Klavierlehrer, der ohne Rücksicht auf Talent seinen Schülerkreis auf alle nach Klavierunterricht Verlangenden ausdehnen will, für diese einen Weg einschlagen

muss, der ihm aus eigener Erfahrung nicht geläufig ist, denn der von ihm selbst zurückgelegte Weg ist für diese nicht massgebend. Je mehr er von diesem eigenen Wege abweicht, und je mehr er sich in die Lage eines musikalisch unwissenden und schwer begreifenden Schülers hineinzudenken vermag, desto mehr wird er seinem Berufe entsprechen.

Klavierspieler und *Klavierlehrer* ist daher zweierlei. Wer Ersteres ist, kann Letzteres werden, wenn durch gründliche pädagogische Studien klare Begriffe über die Kunst der Erziehung gewonnen wurden. Hierzu gelangen aber die Wenigsten, weil auch das Publikum im guten *Spieler* den guten *Lehrer* zu finden glaubt. Daher das unausgesetzte Streben nach dem Glanze technischer Fertigkeit, während die Kunst des Unterrichtens als etwas Selbstverständliches angesehen wird. Die durch glänzende Technik erlangte Anerkennung beim Publikum dauert aber nur so lange, bis auch hier die Zeit gelehrt hat, dass das Unterrichten eine Sache ist, die mit dem äussern Erfolg eines guten Spielers nichts gemein hat. Es ist daher keineswegs zu verwundern, wenn brillante Spieler oft nur eine Zeitlang als Lehrer sich Geltung verschaffen, während Solche, die bei ihrem Auftreten wenig Erfolg haben, durch ihr Lehrtalent mitunter von Jahr zu Jahr zu höherem Ansehen gelangen. Von selbst ist also die Befähigung zum Unterrichten nie oder nur höchst selten vorhanden, und deshalb gilt auch hier der pädagogische Satz: „*Wer lehren will, darf nie aufhören zu lernen.*"

Aber auch noch aus einem andern, sehr wichtigen Grunde muss jeder Klavierlehrer die Kunst der Erziehung gründlich studiert haben, wenn sein Standpunkt dem Publikum gegenüber ein fester sein soll. Das ist namentlich bei unmusikalischen Eltern der Fall, deren Belehrung über das, was *rationell* ist, oft mehr Mühe verursacht, als der Unterricht selbst. Häufig genug gelangen talentvolle Kinder zu keiner richtigen musikalischen Bildung, weil die Eltern von ihren verkehrten Ansichten nicht abzubringen, und für Belehrungen gänzlich unzugänglich waren. Mit der bekannten Redensart „das Kind soll kein Virtuose werden", drückt man nur die grösste Unvernunft aus, denn von Herzen wird Jeder froh sein, wenn sich später herausstellt, dass der Unterricht ein solches Resultat gehabt hat.

Als Grundgesetz für jedes Lernen gilt der Satz: „*Der Unterricht muss von Anfang an so beschaffen sein, dass auf der gewonnenen Grundlage zu jeder Zeit fortgebaut werden kann.*" Bis zu welchem Punkte dieser Fortbau stattfinden kann, bestimmt die Natur durch das in tausendfältigen Abstufungen jedem Einzelnen verliehene Talent. Der Unterschied zwischen dem Unterrichte eines Dilettanten und eines nach Künstlerthum strebenden Schülers besteht nur in der *grössern* Anzahl von *kleinen* Schritten, die der Letztere in *gleichem* Zeitraume vollbringt. Wenn ein Schüler auch nur so weit gebracht wird, dass er alles, was unsere Musikliteratur in einfacher Liedform aufzuweisen hat, durch eigene Kraft zu einem geistigen Eigenthum gestalten kann, so gewinnt er hierdurch für seine Reproduktionskraft schon so viel des Schönen, dass er für sein ganzes Leben seine Freude daran haben wird. Wenn aber durch jene von so vielen Unberufenen betriebene „schnell fördernde" Klavierdressur das ganze Wissen und Können sich auf ein paar mechanisch erlernte Modestücke beschränkt, so wird die Freude nur von sehr kurzer Dauer sein, denn seine Leistung ist nicht das Geringste mehr, als die einer Drehorgel, die sich ebenfalls auf das beschränken muss, was ihr auf mechanischem Wege verliehen worden ist. Letztere hat dagegen noch den Vorzug, dass sie getreu wiedergiebt, was durch die Mechanik hineingelegt worden ist, während bei einem derartigen Klavierspieler die getreue Wiedergabe mit Sicherheit nicht einmal zu erwarten ist. Verliert sich doch das mechanische Können sehr bald, wenn ein geistiges Erfassen nicht damit verknüpft ist.

Bei den meisten Eltern wird man daher gegen verkehrte Ansichten zu kämpfen haben. Diesen Kampf zu bestehen, ist allerdings keine leichte Aufgabe. Wer aber die Kraft hierzu erlangen will, muss vor allem dafür sorgen, über die Kunst der Erziehung in eigener Person zu klaren Begriffen zu gelangen. Je grösser diese Klarheit, desto grösser die Befähigung, um die Eltern zum Rationellen zu bekehren!

Ohne diese Fähigkeit wird man sich stets zum Nachgeben bereit finden lassen, und schliesslich kein Lehrer mehr sein, sondern nur — Sklave der Eltern. Vernunft einzuführen geht freilich nicht immer ohne Anwendung von Gewalt, und besser ist es oft, zu dieser zu greifen, als der Unvernunft freien Spielraum zu lassen. Wer das Rationelle verfolgt, wird der Anerkennung nicht entgehen, und wer sich bei einem einzigen Schüler zu Konzessionen verleiten lässt, schadet sich durch diesen einen oft mehr, als zehn andere ihm nützen können. In der Welt wird es stets heissen: „Die Kosten für den Unterricht sind nicht gescheut worden, aber der Lehrer hat nichts zu Stande gebracht." Niemals aber wird man sagen: „Der Lehrer war gut, aber wir selbst waren stets der Feind des Guten."

Wenn nun, wie vorhin gezeigt wurde, im Lehrer selbst schon ein gewisser Trieb liegt, den ihm mehr oder weniger fern liegenden Elementarklavierunterricht in zu schnellem

Tempo abzuwickeln, so wird er durch Eltern, die nach ihren Worten zwar keinen Virtuosen haben wollen, aber doch die Zeit der Produktionsfähigkeit des Schülers nicht abwarten können, in diesem Eilsystem noch fortwährend unterstützt. Hier wie dort ist dann der äussere Schein der Zielpunkt, nach welchem mit fieberhafter Hast gejagt wird.

In dieser Weise ist die moderne „Raschmacherei" entstanden, die allerdings auch auf andern Gebieten die Signatur unserer Zeit ist. Ihr huldigen die Eltern, ihr huldigen die Lehrer, diese sogar oft im Wettstreit unter sich. Im Fluge will man erhaschen, was nur ganz allmählig erreicht werden kann. Mit kleinen, aber vollkommenen Leistungen begnügt man sich nicht, nach grossen geht das Streben, die bei Lichte besehen oft nur halbe oder gar viertel-Leistungen sind. Sagen zu können: „Ich spiele Beethoven", gilt mehr als in Wirklichkeit eine Clementische Sonatine zu spielen.*)

Das ist die Ursache, weshalb von den vielen hunderttausend Klavierschülern der jetzigen Zeit so wenige zu einer gesunden musikalischen Bildung gelangen. Das Resultat würde aber ein ganz anderes sein, wenn von Seiten der Lehrer sowohl wie der Eltern dem Elementarklavierunterricht diejenige Bedeutung zuerkannt würde, die ihm naturgemäss gebührt. „Aller Anfang ist schwer", heisst es bei allen andern Dingen im menschlichen Leben, aber beim Klavierunterricht spricht man stets nur von den „so leichten" Anfangsgründen. „Musikalisch" muss die in der Zeitung verlangte Erzieherin sein, „weil sie die Anfangsgründe im Klavierspiel lehren soll." Sollen die Eltern zu bessern Ansichten gelangen, so müssen sie vor allem auch diejenigen, die bisher zum Unterrichten alles erreicht zu haben glaubten, wenn sie durch eigene Produktionen oder durch berühmte Lehrernamen sich über ihre erlangte Technik ausweisen konnten.

Mit dieser Aufforderung, die Kunst der Erziehung zu studieren, ist es aber nicht genug, denn ohne die praktische Anleitung hierzu würde nichts Besonderes erzielt werden. Die erste Frage, die sich hier aufdrängt, wäre nun die, wann überhaupt mit dem Klavierunterricht begonnen werden kann? Nach einer gewissen Altersstufe dieses zu bestimmen, wäre sehr verkehrt. Die richtige Antwort hierauf kann nur das dem Schüler zu Gebote stehende Instrument geben, denn die Finger müssen so weit erstarkt sein, dass sie zum Instrumente passen. Früher, z. B. zu Mozart's Zeiten, war die Sache anders.

Wenn damals in lustigen Sprüngen ein Kätzchen sich auf eine Klaviatur verirrte, so gab es schon eine ganze Reihe von kräftig erklingenden Tönen. Unsere jetzigen Instrumente aber mit ihrer grossen Klangfülle erfordern eine weit stärkere Kraft des Anschlages, um den komplizirten Mechanismus in Bewegung zu setzen. Allerdings beruht auch hierauf der jetzige Standpunkt der Virtuosität, denn auf den damaligen Instrumenten würden die heutigen Leistungen nicht möglich sein. Während aber die frühere leichte Spielart und der schwache Saitenbezug schon auf zarten Anschlag durch blosse Fingergelenkbewegung hinwies und jede Kraftäusserung durch Arm und Handgelenk die Saiten in Gefahr brachte, ist jetzt durch die schwere Spielart und den starken Saitenbezug die Verleitung zum Mitgebrauch der Arme beim Klavierspiel ganz ausserordentlich nahe gelegt.

Hierdurch und natürlich durch Lehrer, die vom Legatospiel keinen Begriff haben, ist die Klaviertrommelei in die Welt gekommen, der Schrecken nicht nur jedes Musikverständigen, sondern auch jedes mit Schönheitssinn begabten nicht musikalischen Menschen.

Die für unsere jetzigen Instrumente erforderliche Fingerkraft wird aber vorhanden sein, wenn der Schüler im Stande ist, nicht nur mit dem 1. 2. und 3. Finger, sondern auch mit dem 4. und 5. Finger die einzelnen Tasten durch einfache Fingergelenkbewegung der Reihe nach so anzuschlagen, dass z. B. c in demselben Augenblicke aufspringt, wenn d angeschlagen wird, d aufspringt, wenn e angeschlagen wird, u. s. w. Von den fünf Fingern bleibt also stets ein Finger in Berührung mit den Tasten, und durch einfachen Niederdruck mit rundgebogenen Fingern und senkrechten Fingerspitzen (natürlich mit Ausnahme des in gerader Linie verbleibenden Daumens) vollzieht sich im strengsten Legato der Anschlag.

Die Einleitung und Vorbereitung hierzu bilden die allgemein bekannten Uebungen mit stillstehender Hand und festliegendem Daumen, wobei man aber auch andere Finger als „gefesselte" behandeln kann. Das also ist der Prüfstein für den Zeitpunkt, wo mit dem Unterricht begonnen werden kann. Andrerseits bilden diese Uebungen aber auch die technische Grundlage für alles Folgende, dessen Aufgabe darin besteht, bestimmte, d. h. durch Noten dargestellte Töne auf der Klaviatur zum Erklingen zu bringen.

(Vierter Aufsatz folgt.)

*) „Wie viele Wochen wird es wohl noch dauern, bis meine Tochter die Mondschein Sonate spielen kann?" fragte einmal — so unglaublich es klingt — eine Mutter im fünften Monate des begonnenen Unterrichts.

Klavier-Pädagogen.
Skizzen und Bilder.

1. Louis Köhler.
Von Robert Musiol.
(Fortsetzung und Schluss.)

In Königsberg fanden sich Familienbeziehungen und bald hatte sich auch ein ansehnlicher Schülerkreis gesammelt, so dass er beschloss, für immer da zu bleiben, und noch heut zählt unsere nordische Metropole Louis Köhler zu ihren berühmtesten Bürgern. Ueber diese neue Periode seiner künstlerischen Wirksamkeit schreibt er selbst: „Das Klavierspiel, das so lange anderer Thätigkeit Raum hatte geben müssen, zog mich mit frischem Reiz an und von diesem Moment an kam es, dass ich mich mit besonderem Drang durch alle Schichten der Klavier-Literatur umsah, und auch im Unterricht, zu welchem ich seit früh eine natürliche Neigung hatte, mit ganzem Künstler- und Pädagogen-Sinne vertiefte.“ Und wahrlich, Köhler hat sich sowohl in die künstlerische wie pädagogische Seite des Klavierunterrichts wie kaum einer vertieft. Bestätigt doch jede Stunde seiner Lehrthätigkeit, praktisch wie theoretisch, dass er von dem Grundsatz ausgeht, jeder gute und schöne Vortrag kann nur auf der Basis einer gediegenen Mechanik, in der exakten Ausführung und Unterscheidung jeder Anschlagsgattung und aus der nur dadurch ermöglichten korrekten Technik erwachsen, die rechte gebildete Freiheit im Spiel erlangt nur der, welcher das Methodisch-Gesetzliche mit eiserner Strenge durchgemacht hat. Und wenn der frühere Klavierlehrer — freilich auch jetzt noch mancher! — aus Instinkt oder Erfahrung und nach der Spielmanier — und Manie — seines lieben, so gern angebeteten Ichs unterrichtete, so legte Köhler den Schwerpunkt seiner und überhaupt aller Unterrichtsmethode dahin, dass sie das Wesen und die Art objektiver, allgemein gültiger Regeln kennen und diese vernünftig modifizirend jedem Schüler identifiziren soll. Die Schülerbildung ist ihm nicht eine blosse Erledigung seiner kontraktlichen Pflicht, sondern eine höhere, von den Forderungen des Kunst- und Humanitätsprincips getragene Aufgabe, und hat er stets nicht bloss seine, sondern im höchsten Grade die Ehre der Sache im Auge. Daher seine grossartigen, künstlerischen Erfolge, die fast unzählige Menge seiner Schüler und der durch ihn ausgebildeten Lehrkräfte.

Hiermit eng verbunden ist seine schriftstellerische und kompositorische Thätigkeit, wenn auch beide nicht immer pädagogischen und instruktiven Zwecken dienen. Er hat sich aber auch, was selten genug vorkommt, trotz dieser meist Geist und Herz aufreibenden Thätigkeit beides bis heut warm und empfänglich für alles Gute und Edle, Hohe und Schöne erhalten, und wenn er auf einer Seite ein echter, rechter Schulmeister ist, auf der andern imponirt er als Dichter von Gottes Gnaden, dem noch immer echt poetisches Herzblut quillt. —

Es kann hier nicht der Ort sein, all und jedes aus Köhlers Feder gekommene namhaft zu machen. Es muss genügen, das bedeutendste zu erwähnen. Mit gründlichster Ausführlichkeit spricht er seine Principien aus unter gründlichster Motivirung in „Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik, theoretisch und praktisch dargelegt“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1858), einem Werke, das bei Lehrern und Lernenden, Kritik und Publikum das grösste Aufsehen erregte und noch heut einzig dasteht. Der erste Band (in 2. Aufl. 1872 erschienen) enthält „Die Mechanik als Grundlage der Technik“ und ist mit 10 Figuren nach Originalzeichnungen von Wald. Philippi ausgestattet. Hier ist die Technik zum ersten Male als festes System aus der Natur der Sache selbst heraus abstrahirt. Köhler zerlegt die Anschlagsthätigkeit in vier Grundgattungen, vom Knöchel-, Hand-, Ellenbogen- und Fingergelenk ausgehend, woraus aber noch mehrere kombinirte Anschlagsweisen entstehen, je nachdem zwei oder auch drei Gelenke zugleich in Thätigkeit gesetzt werden. Der zweite Theil, basirend auf M. Hauptmann's epochalem Werke „Natur der Harmonik und Metrik“ behandelt „Musiklehre — Tonschriftwesen — Metrik — Harmonik“ in gleich strenger und objektiver Weise.

Ein anderes Werk, das namentlich das Lehrerwesen und alle damit zusammenhängenden sittlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse zum Inhalt hat, erschien 1859 bei J. J. Weber in Leipzig und betitelt sich: „Der Klavierunterricht. Studien, Erfahrungen und Rathschläge.“ Bis jetzt erschienen davon vier Auflagen und behandelt das Buch im ersten Theile Allgemeine Grundsätze (Die Wahl der Musikstücke — Zur Unterrichtsweise — Zur musikalischen Erziehung — Das Vorspielen — Das Auswendigspielen — Das Vomblattspielen — Das Vierhändigspielen — Musikalisches Talent und Behandlung desselben — Vom Ueben — Die Unterrichtsstunde — Der Pedalgebrauch — Klavierlehrerarten und Klavierlehrerwahl), im zweiten Theile Besondere Beobachtungen.

Im Gegensatz zur „Systematischen Lehrmethode“ treten seine „Kinder-Klavierschule“ (Op. [illegible], Leipzig, Siegel), die „Kleinkinder Klavierschule“ (Op. [illegible], Leipzig, Breitkopf & Härtel) und die „Klavierlektionen in Briefen“ (Offenbach a. M., André), wo der Lehrer in unmittelbar lebendiger Anwendung seiner Principien zum Kinde direkt spricht, also das Kind nur Köhlers Text lesen darf und dann die Stücke zu geben sind.

Von weiteren instruktiven Schriften dieses Autors seien hier noch erwähnt: „Führer durch den Klavierunterricht, ein kritischer Wegweiser für Lehrer und

Schüler" (Leipzig, J. Schuberth & Co.), das bis jetzt in fünfter Auflage erschien und von Miss Marie Gilbert ins Englische übersetzt wurde. Es ist dieses Buch das beste derartige, das erste wohl in jeder Beziehung, weil objektivste, gründlichste und erschöpfendste in jeder Hinsicht, da der Verfasser kein Genre über die Achsel ansieht, oder gar ignorirt, sondern immer von jedem das beste befürwortet. Dann sei ein im gleichen Verlage erschienener „Gesangs-Führer, ein Auszug empfehlenswerther Werke, sowohl einstimmiger, als für Chorgesang, mit kritischen Bemerkungen", erwähnt, ebenso der ebendaselbst erschienene, von gründlichstem Studium und grossartigster Geistesschärfe zeugende „Leitfaden zum Gebrauch der klassischen Hochschule für Pianisten." Ausserdem sei sein nothwendiges Supplement zu jeder Klavierschule nicht vergessen: „Der Klavierfingersatz in einer Anleitung zum Selbstfinden systematisch dargelegt" (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862).

Es wurde schon oben gesagt, dass Köhler infolge seiner zweiten Oper „Maria Dolores" zu Reflexionen kam, die dem damals herrschenden Opernwesen nicht gerade günstig waren. Hierin ist auch die Erklärung zu finden, dass später Wagner's Theorien den schlummernden Funken zu heller Flamme weckten, denn gerade Wagners Hauptpunkte waren es, die sich mit Köhler's zwar dunklen, aber wie bei Wagner auch auf praktischem Wege entstandenen Ideen berührten. Wenn in einer grösseren Biographie Köhler's in den „Signalen" (1863, No 25) gesagt wird: „Köhler gehört derjenigen Fortschrittspartei an, welche das klassische Alte als die eigentliche musikalische Basis, als den Kern und Stamm der Kunst, die weitere Entwickelung aber als das natürlich entspringende, zum Wipfel empor strebende Gezweige betrachtet, also dem Alten wie dem Neuen gleiche Lebensberechtigung zuspricht — einer Partei, die zugleich konserviren und weiterbauen will und die schädliche Umsturzpartei nur auf der Seite erkennt, wo man nur konserviren und das Neue stürzen will, bloss weil es neben bleibenden grossen Tugenden auch seine Fehler hat", so ist das vollkommen richtig und Köhler hat sich die treueste Anhänglichkeit an Wagner und Liszt von Anfang bis jetzt bewahrt. Mehrere seiner Schriften und viele seiner Aufsätze (z. B. in der „Neuen Zeitschrift für Musik", der „Königsberger Zeitung", der „Hartungschen Zeitung" u. a.) sind beredtes Zeugniss dafür. Seine Schrift „Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper" (Leipzig 1853, J. J. Weber) war der erste Schritt nach Wagner's Vorgang, die tiefere Durchdringung von Wort und Ton in späteren Kunstwerken anzustreben, zum Gegenstand der Untersuchung zu machen, und wenn auch damals (!) seine Schrift vielfache Verurtheilung, geschmähte Beurtheilung erfuhr, heute noch hat sie ihre hohe Bedeutung, ja fast klassischen Werth, trotz mancher Unvollständigkeiten, Einseitigkeiten. — Die Sache war damals noch zu neu und durch eine Schrift kann dergleichen nie erschöpft werden.

Sein schneidiges Schwert für die „neue" Sache schwingt Köhler auch herzhaft in „Die neue Richtung in der Musik" (Leipzig 1864, J. J. Weber). Zu seiner Charakterisirung seien einige Sentenzen daraus mitgetheilt. S. 8: „In Mozart's Sonate bewegt sich das Individuum bescheiden in der Welt — in Beethoven's Sonate bewegt sich eine Welt im Individuum", — S. 17: „Ist eine Oper oder sind ihrer fünfhundert entbehrt, so folgert sich daraus nicht, dass das Opernkunstwerk überhaupt unberechtigt sei — was zu beweisen von tüchtigen, doch bornirten Köpfen, die keinen Natursinn haben, öfters unternommen worden ist", — S. 23: „So schwerfällig sind die Leute! sie wollen etwas Neues, aber es muss das Alte sein, sie wollen einen Riesen, aber von gewohnten Proportionen, sie verlangen neue Gebäude im alten Schlendrian, etwas Ungewöhnliches, das ihnen aber gleich gewohnt sein muss", — S. 33: „Eine Musik von detaillirter Kunst kann das Herz beglücken und den Geist in ein Paradies entführen, aber ihn weltengross ausdehnen und auf's Höchste empor heben, kann eine Musik nur in der Loslösung von dem speziell Künstlichen, in Verbindung mit einer grossen poetischen Idee." —

Doch genug davon, wie hier ist er in all seinen Schriften, Aufsätzen und Kritiken (allein diese in den „Signalen" würden mehrere ansehnliche Bände füllen) an prägnanten Sentenzen reich, sein Stil ist schwungvoll, immer den Nagel auf den Kopf treffend, geistreich, sogar recht sarkastisch und zeugt von grosser Belesenheit und umfassender Kenntniss musikalischer und schöner Literatur. Dabei besitzt er einen Anstand, eine Noblesse, eine Objektivität, wie sie manchem seiner Kollegen herzlichst zu wünschen wäre, kleinliche Rücksichten bewegen ihn niemals. Seine Aufsätze, wenige abgerechnet, scheinen mir ein bestimmtes Ziel zu verfolgen, nämlich das einer umfassenden Geschichte der Klavier-Literatur und ihrer Komponisten. Sind sie auch in den verschiedensten Zeitschriften zerstreut, unter diesem Gesichtspunkte lassen sich alle zusammenfassen, wie ja auch mehrere seiner Sammlungen, z. B. „Die klassische Hochschule für Pianisten" (Leipzig, Schuberth & Co.), „Les Maîtres du Clavecin (Klaviermusik aus alter Zeit)" (Kollektion Litolff) beweisen. Auch in der Biographie leistete Köhler viel, eine seiner letzten über J. Brahms kam auch im Separat-Abdruck bei J. Bauer in Braunschweig heraus. Erwähnt sei noch seine Schrift „Die Gebrüder Müller und das Streichquartett" (Leipzig, G. Matthes) und im Anschluss daran der Aufsatz: „Die Quartette der Gebrüder Müller und der Florentiner" („Neue Zeitschrift für Musik", 1867, No 23 u. 24).

Indem wir so von Schriftsteller Köhler Abschied nehmen, wenden wir uns dem Komponisten zu, als welcher er ebenso fruchtbar wie gediegen erscheint. War er als solcher in seiner ersten Zeit mehr auf Vokal, was auch seine schon erwähnten Opern, sowie seine zuerst veröffentlichten Werke (es sind Op. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 u. 9 Lieder) bezeugen. Der Gesangsliteratur gehören von späteren Werken nur die sechs Männerchöre (Op. 36), vier Konzertlieder (für jede Stimme eines, Op 72–75) und Op. 100, das Vaterunser achtstimmig, an, während seine anderen Werke der Klavierliteratur angehören. Wie als Didaktiker

so ist Köhler auch als Pädagoge in seinen fast unzähligen in dieses Fach schlagenden Werken ein beinahe ohne Rival dastehender Künstler, dessen Werke nicht blos bildend, sondern auch durchaus wohlklingend, echt klaviergemäss und auch poetisch sind. Gerade bei instruktiven Werken ist die Gefahr am nächsten, blossen Fingerklingklang zu geben, Köhler weiss aber stets mit glücklichster Gabe diese Klippe zu umgehen und musikalischen Gehalt, tiefere Beziehungen damit zu vereinigen.

Zwar unter vielen Opusnummern und bei verschiedenen Verlegern erschienen, doch aber als eines seiner Hauptwerke, gleichsam als seine Lebensaufgabe ist seine grossartige Sammlung von über 500 Volksmelodien und Volkstänzen aller Nationen der Erde für den Klavierunterricht zu 2 und 4 Händen stufenweise mit Fingersatz, im strengen und bildsamen Klaviersatze eingerichtet, zu betrachten. Die „Hochschule für Pianisten", welche das beste derartige Schulwerk, die Quintessenz aller Studien von Cramer, Clementi, J. S. Bach, Händel und Scarlatti ist, wurde schon oben erwähnt, ebenso seine „Klaviermusik aus alter Zeit". Dazu gesellen sich gegen 60 Werke Etüden, eine Menge Unterrichtsstücke verschiedener Titel, Sonaten, Sonatinen, Rondos, Salonstücke, — kurz, für jedes Alter, für jede Gelegenheit hat Köhler reichlichst gesorgt, ohne jemals, was ja bei solchen Massen leicht zu entschuldigen wäre, oberflächlich, trivial zu werden. Das macht ihn uns lieb, das begründete seinen Werth und seine hohe Bedeutung, das stempelt ihn zum Klavier-Pädagogen der Klavier-Pädagogen.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 12. Januar 1880.

Das II. Abonnementskonzert der Herren Xaver Scharwenka, Gustav Hollaender u. Heinrich Grünfeld (Donnerstag den 6. Januar), war von ausserordentlichem Werthe und höchstem Interesse für jeden Musikfreund. An diesem Abend ward dieser vortrefflichen Trias reichliche Gelegenheit, sowohl in Ensemble- als Sololeistungen Hervorragendes zu bieten. Herr Xaver Scharwenka zumal bewies aufs neue, dass er zu den wenigen jüngeren Klavierkünstlern der Gegenwart gehört, denen es verliehen ist, mit souveräner Gewalt das Tastenreich zu beherrschen. Die feurig glänzende Art seines Spiels verhinderte ihn indess nicht, die feste Gliederung der grossen, imposanten Mendelssohn'schen Fuge in e-moll, die er sich neben dem dazugehörigen Präludium zum Solovortrage gewählt hatte, in voller Klarheit zur künstlerischen Anschauung zu bringen. Ueberdies ist Scharwenka's physische Ausdauer eine ganz besondere, war er doch an jeder Nummer des Programms als ausübender Künstler betheiligt. Das Akkompagniren scheint ihm indess nicht den gleichen Hochgenuss zu gewähren, wie die anderen Zweige des Klavierspiels. — Besonderer Dank gebührt Herrn G. Holländer für die Vorführung einer wohl den allermeisten Konzertbesuchern bisher unbekannt gebliebenen Violinsonate („Le tombeau") von Leclair. Leclair ist der einzige Franzose von hervorragender Bedeutung, der in der Bach-Händel Epoche erfolgreich mit den grossen italienischen Tonkünstlern, mit den Geminiani, Veracini, Tartini, Locatelli, Nardini u. A. wetteifern konnte. Bei aller Freiheit und Leichtigkeit der Konzeption, die all den Violinsonaten dieser wunderbaren Epoche innewohnt, bewahren sie auch noch da, wo sie sich graziöse Tanzweisen zum Grundthema nehmen, ihren Charakter als Sonate im Kirchenstil (Suonata da chiesa). Herr Holländer trug diese umfangreiche Tonschöpfung Leclair's, die an den ausübenden Künstler wahrlich keine geringen Anforderungen stellt, so vortrefflich vor, dass er das Auditorium zu grössesten Beifallsbezeigungen hinriss. — Herr Grünfeld hatte 2 Godard'sche Kompositionen („sur le lac" und „Serenade") zum Vortrage gewählt, die dem Künstler Gelegenheit boten, seinem Instrumente einen edlen, seelenvollen Gesangston zu entlocken. Auch er ward durch reichen Beifall belohnt. — Als Sängerin wirkte in diesem Konzerte Frl. Alwine Bonn aus Hamburg mit. Frl. Bonn sang Beethoven's grosse Arie „Abscheulicher" etc. aus Fidelio und Lieder von A. Maurice (Am Strom), Schubert (Gretchen am Spinnrade) und Jensen (Am Ufer des Manzanares). Die Gesangesweise, wie überhaupt das weiche und doch sonore Organ dieser Sängerin, nimmt vortheilhaft für dieselbe ein, am besten gelang Jensen's reizvolles Lied „Am Ufer des Manzanares" aus den spanischen Gesängen dieses Liedermeisters. Da ihr hohes, gewaltiges Pathos nicht gegeben ist, mussten sowohl verschiedene Partieen der Beethoven'schen Arie als auch der leidenschaftliche Höhepunkt des Schubert'schen Liedes „unter seinen Küssen vergehen sollt" ihre Leistungsfähigkeit übersteigen. Aber auch so blieb des Vortrefflichen noch genug, das an dieser Sängerin zu rühmen ist. — Als Ensemblewerke brachten die Konzertgeber als 1. Nummer ein grosses Quintett von Brahms für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello (op. 34), dann als Schlussnummer von A. Dvorak (op. 47) drei Bagatellen für 2 Violinen, Violoncell und Harmonium in erfreulichster Weise zur Aufführung. Die II. Violine spielte Herr Ortmann, die Viola Herr Kammermusiker Schultz. Das Brahms'sche Quintett namentlich darf als eine hochvollkommene Bereicherung der Kammermusik-Literatur angesehen werden, namentlich hinsichtlich der Scherzo's und Finale's. Hat es Brahms hierin verstanden, seine Ideen zur strömenden Darstellung zu bringen, so spielt ihm die melodische Erfindung darin doch manch einen Schabernack; denn die kostbarsten melodischen Perlen darin sind gar zu klares Eigenthum der Meister Beethoven und Schumann.

Alfred Kalischer.

Fräulein Therese Zerbst, Gesangschülerin des Herrn Oskar Eichberg, gab am 7. Januar im Architektenhause ein Konzert, welches durch die Herren X. Scharwenka, Gustav Holländer und O. Eichberg

letzteren als Begleiter am Flügel, unterstützt wurde. Wir freuen uns, die Anerkennung, welche wir derselben neulich bei Gelegenheit einer Schüler-Aufführung in diesem Blatt aussprachen, heut in erhöhtem Maasse wiederholen zu können. Das verdient schon der Fleiss, mit welchem sie an die Ueberwindung so vieler und schwerer Aufgaben herangetreten. Ein Programm wie Beethoven's Liedercyklus „An die ferne Geliebte", 5 Lieder von R. Wagner, Lassen, Eichberg, Schumann und R. Franz, 3 Lieder aus „Dolorosa" von Jensen, wird man nur selten bei einer Debütantin im Konzertgesang antreffen. Die Sängerin gebietet über eine sehr hübsche Stimme und natürliches musikalisches Gefühl. Dazu gesellt sich aber auch musikalische Sicherheit, reine Intonation und deutliche Aussprache. Zu bemängeln bleibt augenblicklich noch (was wir der Schülerin nicht gesagt haben würden, dürfen wir der angehenden Künstlerin nicht verschweigen), der meist zu spitze, helle Stimmklang, welcher sich in höheren Lagen öfters zu nicht angenehmer Schärfe steigert, und die Angewohnheit, immer erst den Ton leise zu erfassen und ihn dann plötzlich anschwellen zu lassen. Sämmtliche Leistungen der Konzertgeberin fanden lebhaften Beifall, dem auch wir mit rechter Freude und ganzer Ueberzeugung, besonders aber nach dem Vortrage der wundervollen Dolorosa Gesänge Jensen's, zustimmten. — Beethoven's Sonate G-dur, op. 30 wurde von H. H. Scharwenka und Holländer im ersten und letzten Satz zu rapide, im zweiten zu gedehnt und sentimental genommen, als dass sie hätte den ungetrübten Genuss gewähren können, den wir von der Wiedergabe durch diese beiden Künstler erwartet hatten. Schönes gab der Pianist in der zweiten Mazurka und im Mittelsatz des H-moll-Scherzo's von Chopin, der Violinist in Bruch's Romanze, der wir übrigens sonst nicht viel abgewinnen konnten. Herrn Eichberg, dem Lehrer und Begleiter, sei noch zum Schluss ein besonderes Bravo zugerufen.

A. Werkenthin.

Eine interessante und angenehme Bekanntschaft vermittelte der Hofmusikdirektor Bilse im Symphoniekonzert am 3. d. M. den Gästen des Konzerthauses durch Aufführung einer „Russischen Suite" von Richard Wüerst; interessant durch die Wahl des Stoffes, bei welcher das Bedürfniss der heutigen Instrumentalmusik, sich durch Aufnahme nationaler Elemente zu erfrischen, Berücksichtigung gefunden hat, angenehm und wohlthuend durch die Natürlichkeit der Erfindung und die geistvolle, jedoch niemals geschraubte thematische Arbeit, welche Wüerst's Kompositionen fast ausnahmslos charakterisirt. Bei diesem Lob nehme ich keinen der vier Sätze der Suite aus, weder das Vorspiel, welches in gemässigter, polonaisenartiger Bewegung und im glänzenden Gewande effektvoller Instrumentirung einherschreitend, seine Aufgabe, den Hörer in die wünschenswerth empfängliche Stimmung zu versetzen, vortrefflich erfüllt, noch den zweiten Satz „Träumerei" betitelt, ein echtes Notturno, welches durch den Eintritt einer, auf dem Untergrunde des gedämpften Streichquartetts wirkungsvoll hervortretenden Solovioline (von Herrn Kremsa meisterhaft gespielt) einen mit dem Notturno- wohl zu vereinbarenden Serenaden-Charakter erhält, ebensowenig den dritten Satz, ein durch das Vorherrschen des Pizzikato an Leo Delibes bekannten Scherz erinnerndes Intermezzo, hinsichts des musikalischen Werthes jedoch jenem Vorgänger weit überlegen; sowie den vierten, dessen Titel „Trepak" auf einen Volkstanz schliessen lässt, wie er denn auch in scharfmarkirten Rhythmen dahin rauscht, um das ganze Tonbild zum Abschluss zu bringen — zu einem etwas verfrühten Abschluss, wie ich hinzufügen muss, denn wenn die ausserordentliche Knappheit, der sich Wüerst in dieser ganzen Arbeit befleissigt hat, in unserer ausbreitungssüchtigen Zeit als eine seltene Tugend geschätzt werden muss, so ist sie hier der Wirkung nicht nur nicht förderlich, sondern geradezu nachtheilig geworden. Abgesehen von dieser „quantitativen" Enttäuschung, welche übrigens auch das Publikum zu empfinden schien, dessen Beifall am Schlusse mit seiner sichtlichen Theilnahme während der Musik nicht im gleichen Verhältniss stand — abgesehen davon war der Gesammteindruck des Werkes ein so günstiger, dass man ihm eine lange und erfolgreiche Existenz mit Sicherheit voraussagen kann.

Dabei will ich den Wunsch nicht verschweigen, dem Komponisten, der hier seine Kraft als Symphoniker wieder einmal glänzend bewährt hat, demnächst auf einem Kunstgebiet zu begegnen, welches seinem Talente einen weiteren Spielraum bietet, als es die Suite vermag. Möchten doch unsere Komponisten nicht vergessen, dass die Suite, eine willkürliche Aneinanderreihung von Tänzen ohne innere Beziehung zu einander, als Kunstgattung von der organisch sich entwickelnden, in ihren einzelnen Sätzen durch ein geistiges Band geeinten Sonate weit übertroffen ist. Wenn Franz Lachner vor etwa zwanzig Jahren den Einfall hatte, die ältere Form wieder einmal in Erinnerung zu bringen, und nach dem Beifall, den seine erste Suite fand, derselben noch ein halbes Dutzend folgen liess, so ist dagegen nichts einzuwenden. Seitdem aber ist das Suiten-Komponiren fast zur Manie geworden und es könnte scheinen, als hätten Haydn, Mozart und Beethoven umsonst gelebt, sich umsonst bemüht, die Orchestermusik durch Verwendung der künstlerisch ungleich höher stehenden Form der Sonate zu veredeln. Dem Publikum ist es schon recht, wenn ihm die Mühe erspart bleibt, in einem cyklischen Werke den Zusammenhang des Ganzen festzuhalten, und es lässt sich gern die Guckkastenartig an ihm vorüber ziehenden Tonbilder gefallen; der Musiker dagegen sollte sich bedenken, die Errungenschaften der obengenannten grossen Instrumental-Meister aufzugeben, und sich der Worte Schiller's (in der Vorrede zur „Braut von Messina") erinnern: „Der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen." Vielleicht ist es aber Bescheidenheit, die Befürchtung, nach Beethoven in der Symphonie nichts mehr leisten zu können, welche die heutigen Komponisten treibt, zur Erreichung ihres Zieles andere Wege aufzusuchen — nun, dann stände ihnen noch ein dritter offen, nämlich die ihnen dargebotene Hand der Poesie zu ergreifen, und in freier Vereinigung mit ihr die Kraft zu neuen Tongestal-

tungen zu schöpfen. Einem Skeptiker freilich würde Wüerst vielleicht unter den „Programmmusikern" undenkbar sein, mir jedoch erscheint die Sache, in anbetracht, dass das, die Instrumentalmusik begleitende poetische Programm dem Tonkünstler absolute Freiheit lässt, seine Eigenart zu bewahren, nicht nur wünschenswerth, sondern auch möglich.

W. Langhans.

Zu dem Konzert von Anton Rubinstein sind mir von seinem Impresario keine Billets zugesandt worden. Ich muss dies, falls der Brief nicht verloren gegangen sein sollte, was nicht anzunehmen ist, als eine Rücksichtslosigkeit sonder gleichen bezeichnen, nicht gegen mich, sondern gegen den Konzertgeber, da es sich im vorliegenden Falle nicht nur um den Pianisten, sondern auch um den Komponisten Rubinstein handelt, dessen neueste Werke zur Aufführung gelangten. Da kann die grosse Nachfrage nach Billets durchaus nicht als Entschuldigung gelten, denn ich möchte nicht glauben, dass einem Künstler von der Noblesse Rubinsteins an dem Erlös zweier Plätze mehr liegt, als an der eingehenden fachmännischen Würdigung seiner Werke in einem Blatte, das zu den gelesensten Musikzeitungen zählt und in allen civilisirten Ländern verbreitet ist. Ich möchte bei dieser Gelegenheit bemerken, dass Konzert-Billets durchaus nicht als Geschenke betrachtet werden dürfen, wie so Mancher glaubt, denn die Gegenleistung — die Recension — kostet (wenigstens mich) oft das Dreifache des Billet-Preises als Honorar und ich hätte sehr oft den Konzertgebern eine Gegenrechnung zu stellen für verlorene Zeit, für Droschken- und Garderobegelder.

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Aus der vom Direktorium des Allgemeinen deutschen Musikvereins verwalteten Beethovenstiftung sind dem Komponisten der B-moll-Messe, Herrn Albert Becker in Berlin 600 und dem Herrn Professor Ludwig Nohl in Heidelberg 500 Mark als Ehrengabe überwiesen worden.

— Die Idee Richard Wagner's, die Musik auch zur Krankenpflege zu verwenden, verwirklicht sich in England. Der Sekretär der „Kyrle Society" theilt allen, die sich für Hospitäler und Arbeitshäuser interessiren, mit, dass man jetzt einen Versuch macht, die Musik als Rekreationsmittel für den Patienten anzuwenden, und dass die Kyrle Society erbötig ist, den Direktionen dieser Institute kleine Kapellen von freiwilligen Musikern zur Verfügung zu stellen. Dieser Plan ist im Hospitale zu Leeds, zum Entzücken der dortigen Patienten, ausgeführt worden. Jetzt werden ähnliche Versuche in einem oder zwei Hospitälern in der Nähe Londons angestellt. Lady Brabason hat der Kyrle Society 100 Pfd. Sterl. zu dem Zwecke geschenkt, die Kosten solcher Konzerte zu decken, und die Society ladet freiwillige Sänger zur Mithülfe an der Ausführung dieser humanitären Idee ein.

— Proksch' Musikbildungs-Anstalt in Prag versendet zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens eine Festschrift, von J. Neumann, ehemaliger Lehrer an derselben, verfasst. Die Verdienste des verstorbenen Begründers der Anstalt, Herrn Joseph Proksch, Verfasser einer grossen, gediegenen Klavierschule und verschiedener Vokal-Instrumental-Kompositionen sind weit über die Grenzen seines engeren Vaterlandes bekannt und anerkannt. Er brachte in seiner Schule das Logier'sche System des gemeinsamen Unterrichts mit Erfolg zur Anwendung und Schüler wie Professor Krejci, Friedrich Smetana, Wilhelmine Claus Szarvady, Franz Bendel, Charles Wehle, Wilh. Irgang haben in derselben ihre Ausbildung erhalten. Frl. Marie Proksch leitet seit dem Tode ihres Vaters das Institut mit grosser Umsicht und ausgezeichnetem Erfolge.

— Einer der rührigsten konzertirenden Orgelvirtuosen, Herr Edmund Kbym kehrt soeben von einer grossen Konzertreise zurück. Er hat an 67 Orten mit grossem Erfolge Konzerte gegeben. Seine Programme enthalten die gediegensten Werke der Orgel-Literatur älterer und neuerer Zeit.

— Eine Uebersicht der Einnahmen und Ausgaben des Musik-Instituts der Hof- und Domkirche in Berlin für das bevorstehende neue Etatsjahr ergiebt in Einnahme an Zuschüssen aus allgemeinen Staatsfonds 32,988 Mk., an Zuschüssen aus anderen Fonds 300 Mk., zusammen 33,288 Mk. An Besoldungen werden für den Domchor verausgabt: 1 Dirigent 1800 Mark, 1 Gesanglehrer 1200 Mk. und für beide ferner an Wohnungsgeldzuschuss 1080 Mk., ferner 1 Musikdirektor 1500 Mk., 1 erster Bassist 720 Mk., 1 erster Tenorist 720 Mk., 2 Sänger mit 648 und 576 Mk., 3 Sänger mit je 504 Mk., 4 Sänger mit je 432 Mk., 13 Sänger mit je 360 Mk., 1 Sänger mit 324 Mk., 4 Knaben mit je 216 Mk., 6 Knaben mit je 144 Mk., 22 Knaben mit je 108 Mk. Für Schreibgeschäfte werden verausgabt 150 Mk. und der Chorbote erhält 300 Mk. Für Musikalien und Schreibmaterialien 450 Mk., in Summa 33,288 Mk. Ausgaben.

— Die ganz eigenartigen, geistvollen und inhaltreichen Vorträge, welche Herr Prof. H. Ehrlich im vorigen Jahre über die musikalisch-aesthetische Literatur gehalten, erscheinen jetzt in den Westermann'schen Monatsheften und werden später auch als Buch herauskommen.

— Der Hof-Pianofortefabrikant, Wolkenhauer zu Stettin, hat seit längerer Zeit Studien über die Ursachen des so raschen Tonverfalles der Klaviere gemacht und ist zu dem Resultat gekommen, dass die Ursache davon die Veränderung, welche das Holz der Resonanzböden durch die Witterungseinflüsse erleidet, ist. Er extrahirt deshalb nach einem neuen in den verschiedenen Kulturländern patentirten Verfahren, das Resonanzholz und entfernt dadurch aus den pflanzlichen Gefässzellen die eingelagerten Stoffe, wie Schleim, Gummi, Fette, Harze, ätherische Oele, Albuminate, Wasser. Nach diesem Extractionsverfahren

wird das Resonanzholz einem Imprägnations-Verfahren unterworfen, durch welches in die leeren Zellenräume eine harte Harzmasse eingebracht wird, wodurch das Holz eine klingende, gegen jede Einwirkung der atmosphärischen Feuchtigkeit gefeite Struktur erhält. Mit Böden aus so präparirtem Resonanzholz hat Weltenbauer eine Anzahl Pianinos gebaut, und dieselben den verschiedensten Proben unterworfen. Sie haben diese gut bestanden. Darauf ersuchte derselbe unter Darlegung der bezüglichen Verhältnisse die Königliche Hochschule für Musik zu Berlin um Prüfung dieser Instrumente. Es bildete sich eine Kommission, bestehend aus den Herren Professor Dr. Joachim, Direktor der Hochschule, Professor Rudorff, Barth, Hofpianist des Kaisers und Königs, Professor Grabau und den Lehrern der Hochschule Pianist Raif und Johannes Schulze. Diese Kommission unterzog während der Zeit von fast 3 Wochen die Weltenbauer'schen Instrumente einer sachgemässen Prüfung und sprach sich über das Ergebniss derselben in einem Zeugnisse aus, welches, nachdem es anerkennend der Klangfülle und Klangfarbe gedacht, am Schlusse besonders hervorhebt, dass durch die Erfindung Weltenbauers höchst wahrscheinlich die bis jetzt noch fehlende Stabilität des Klaviertones gesichert sei. Möglicherweise ist also auf dem Wege zur Lösung der Frage wegen der Dauer der Klaviere ein guter Schritt vorwärts gethan. Als kompetenter Richter kann freilich nur die Zeit gelten. Wir machen diejenigen unserer Leser, welche Pianoforte-Fabrikanten sind, speziell auf das Weltenbauersche Verfahren aufmerksam, da es uns bekannt geworden, dass Weltenbauer gern bereit, jedem Kollegen gegen geringe Entschädigung die Erlaubniss zur Benutzung seiner Erfindung zu ertheilen. (Orgelbauz.)

Frankfurt a. M. Am Montag den 3. Januar wurde Ritter Franz Josef Kunkel*) grossherzoglich hessischer Seminarmusiklehrer a. D., einer der bedeutendsten Musiktheoretiker der Gegenwart, von zahlreichen Freunden und ehemaligen Schülern geleitet, zur Ruhe bestattet. Seine wissenschaftlichen Verdienste sind, wie jedes Musiklexikon erkennen lässt, von der gelehrten Welt nach Verdienst gewürdigt, sein Choralbuch und seine Liedersammlung, die eben in der fünften Auflage neu erscheint, machen das, was der bescheidene Gelehrte in ernsten Studien gewonnen, zum Besitzthum des Volkes. Ein posthumes Werk, in dem seine reichen wissenschaftlichen Erfahrungen niedergelegt sind, befindet sich in den Händen seiner Erben. Strenger sittlicher Ernst, der die herzlichsten Gefühle für die Näherstehenden nicht ausschloss, machte ihn zu einem eifrigen und gefürchteten Kämpfer für geistige Unabhängigkeit und Wahrheit. Sein Wort war scharf und schneidend, aber man verzieh es dem Manne, der nur die Sache, niemals die Persönlichkeit in's Auge fasste. Ja, man liebte und verehrte den alten, gelehrten Musiker, dem das schwächende Alter im 77. Jahre jugendliche Begeisterung für Menschenrecht und Würde nicht genommen hatte.

*) Die Leser dieser Blätter erinnern sich der vortrefflichen theoretischen Abhandlungen, welche der 1. und 2. Jahrgang des Klavierlehrer von dem jetzt Heimgegangenen brachte.

Meiningen. Die zweimalige Aufführung der neunten Sinfonie an einem Abend, Dirigent Hans v. Bülow (Solisten: Frl. Hornen aus Weimar, Lankow aus Berlin, Herren Alvary und v. Milde aus Weimar), war, wie man uns schreibt, eine der gewagtesten, zugleich aber auch gelungensten und vollendetsten Thaten in den Annalen der modernen Musik. Das Publikum lauschte in tiefster Ergriffenheit und beim Schluss wollten Begeisterung, Tusche und Hervorrufe kein Ende nehmen.

Montreal (Canada). Die Tabakshandlung von Rottray & Co. hat in der hier stattfindenden Ausstellung die englische National-Hymne „God save the Queen" ausgestellt und zwar Text und Musik ganz aus Cigarren, Cigarretten und Tabak gebildet.

New-York. Kürzlich hat man hier ein interessantes Experiment zur telephonischen Vermittlung italienischer Opern gemacht. Ein seit Jahren an's Bett gefesselter früherer Operndirektor, Namens Edward Fry, welcher ungefähr zwei Strassengevierte von unserem Opernhause, der Academy of Music, wohnt, liess sich eine telephonische Verbindung mit der Bühne der letzteren herstellen und den Schallempfänger an der Rampe, neben dem Souffleurkasten aufstellen. Allabendlich sitzt nun der, des leidenschaftlich begehrten Genusses so lange beraubte Kranke, von den Bettkissen gestützt, mit dem Telephon am Ohr, dem Textbuch in der Hand und den Photographien der kostümirten Hauptsänger im Halbkreise gruppirt, und lauscht den Opernaufführungen, dem Gesange Etelka Gerster's, Campanini's u. s. w. Doch noch nicht ist das Ideal der „Telephonoper", die man zu Hause ebenso gut wenigstens hören könne, wie im Opernhause, erreicht. Die Oper, die man durch das Telephon des Herrn Fry anhört, lässt sich wohl dem Klange des Orchesters, Chor- und Sologesänge nach, im Einzelnen wie in den Ensembles mit merkwürdiger Deutlichkeit vernehmen, allein es klingt, als ob die Aufführung meilenweit oder von Gulliver's Lilliputanern gegeben würde. Einige der Orchesterstimmen kamen sich nicht so gut hören, wie andere, weil sie sich gerade hinter dem Schallempfänger befanden. In Ensembles, wie beispielsweise Quartettgesängen, klingen die Stimmen trotz der verschiedenen Stellungen der Vortragenden von dem Schallkasten von gleicher Stärke, lassen sich selbst die Worte deutlich vernehmen und die Stimmen einzeln vollkommen klar unterscheiden und erkennen. Für den Kranken ist diese Einrichtung fast zur neuen Lebensquelle geworden, des Tages über lauscht er den Proben, hört alle Nebengespräche der Personen auf der Bühne mit an, wie auch Reden, die bei andern Gelegenheiten in diesem Hause gehalten werden. Diese Versuche haben bereits mehrere Erfinder zu entsprechenden Abänderungen im Telephon behufs Vermittlung von Musik angespornt. Denn einem Opernfreund, der nicht durch Krankheit an's Zimmer gefesselt ist, bereitet das Telephon des Herrn Fry noch Tantalusqualen, man hört gerade genug, um nach Mehr zu verlangen. Doch wie lange wird in unserm fortschrittlichen Zeitalter die Frage einer derartigen Verbesserung des Telephons noch ungelöst bleiben? Auch jene Aera der Telephon-Opern, Kon-

zerte, Gottesdienste wird kommen, und vielleicht schneller, als wir es jetzt für möglich halten.

Paris. Zu den musikalischen Kirchenfesten hierselbst gehören in erster Linie die „chansons de Noël", d. h. die Gesänge und Orgelvorträge in allen Parochialkirchen in der Weihnachtsnacht (noël). Diese musikalische Kirchenfeier, die „stille Messe" beginnt mit dem Glockenschlage 12 Uhr und dauert etwa eine Stunde. Die Haupt-Parochialkirchen, wie Saint-Sulpice, Saint-Germain-des-Prés, Sainte-Clotilde, Madelaine, Notre-Dame-de-Lorette u. s. w., sind in dieser Weihnachtsnacht Kopf an Kopf voll, so dass jeder Verkehr innerhalb der Kirchen und ebenso die Besitzergreifung eines Stuhles unmöglich ist, falls man nicht eine halbe Stunde vor Beginn der Feier kommt. Ich selbst besuche regelmässig zu diesen Noëls die mir zunächst liegende, prächtige moderne Renaissancekirche „de la Trinité", um mich an dem wunderbaren Orgelspiel des in ganz Europa berühmten Orgelspielers und Orgelkomponisten Saint-Saëns zu erbauen, bei dessen auserwählten, meisterhaften Vorträgen es zweifelhaft bleibt, ob man mehr das Instrument und besonders dessen „voces humanae" mit ihren zarten Himmelstönen, oder das bis zur höchsten Spitze der Virtuosität sich erhebende Spiel des genannten Meisters bewundern soll. In der Regel schliessen diese Orgelkonzerte mit einem „Hallelujah", in welchem er die ganze Kraft und Fülle des Instrumente entfaltet.

Paris. Der Pariser Gemeinderath hätte vor kurzem beinahe die 210,000 Frcs. für Gesangunterricht in Volksschulen gestrichen, da ein Mitglied seinen desfallsigen Antrag damit begründete, die Liedersammlungen, welche in den Schulen gebraucht werden, enthielten auch religiöse Gesänge. Der Direktor des Volksunterrichts, versicherte jedoch, dass diese Gesangstücke beseitigt werden würden.

Prag. Den ersten Preis der Konkurrenz für die Eröffnung des neuen czechischen Nationaltheaters in Prag, 1000 Gulden, hat die Oper „Libussa" von Friedrich Smetana davongetragen. Das Accessit erhielten zwei seriöse Opern, „Cernohorci" von Bendl und „Blanik" von Fibich.

Stuttgart. Das Hoftheater brachte am 26. Dezember und zum zweiten Male am 29. Dezember die viel besprochene Oper „Die Geisterbraut" des Herzogs Eugen von Württemberg, des berühmten Helden der Befreiungskriege, welche auf Befehl des Königs aufgeführt wurde. Der Eindruck war matt, der Beifall gering und die Oper dürfte sich kaum auf dem Repertoire während dieser Saison, geschweige denn länger, behaupten. Sie besitzt einzelne hübsche und ansprechende Nummern, im ganzen aber ist sie viel zu lang und entspricht allzu wenig den gesteigerten Anforderungen unserer Zeit an Instrumentation, Harmonisirung und prägnanter Charakteristik.

Wien. Die Pianistin Frl. **Alphonsine Weiss**, welche in Folge einer Lähmung des Gebrauchs der linken Hand beraubt ist und nur mit der rechten spielt, hat in einem Konzert das Adagio aus der Cismoll-Sonate von Beethoven, Transpositionen von Liszt und Etüde von Chopin vorgetragen und durch ihre Leistungen das Publikum in Erstaunen gesetzt.

Wiesbaden. Leschetitzky's (der Gatte der Essipoff) einaktige Oper: „Die erste Falte" ist hier mit grossem Erfolge zur Aufführung gelangt.

Bücher und Musikalien.

Charakteristische Studien für das Pianoforte zur Förderung des Vortrages und der höheren Technik komponirt und mit Fingersatz bezeichnet von **A. Loeschhorn.** Op. 118. (Anschluss an des Verfassers Etüden op. 67). Heft I, II, III. Berlin, C. A. Challier & Comp.

Loeschhorn's Etüdenwerke erfreuen sich bereits der grössesten Popularität; die gesammte pädagogische Welt kennt und schätzt sie, weil sie das pädagogische Element mit dem musikalischen gleichmässig zur Geltung bringen und nicht, wie dies vielfach der Fall ist, Melodik, Harmonik und Rhythmik über das rein Technische vernachlässigen. Die Etüdenwerke op. 66, dazu op. 136 „die Schule der Geläufigkeit" als Supplement, ferner op. 67 haben in neuerer Zeit wesentlich dazu beigetragen, das Vorurtheil zu brechen, dass man den Schüler nur an den älteren Studienwerken musikalisch erziehen könne. Das musikalische Element, welches z. B. den Cramer'schen Etüden in so hohem Masse eigen ist und den wahren Grund für die dauernde Lebensfrische derselben bildet, zeichnet auch Loeschhorn's pädagogische Erzeugnisse aus und erwirkt ihnen eine Verbreitung, selbst über die Grenzen Europa's hinaus, die ebenso überraschend als erfreulich ist.

Die „**Charakteristischen Studien**" op. 118 sind Loeschhorn's bedeutendstes Etüdenwerk. Hier hat sich der Komponist mit dem Pädagogen die Aufgabe gestellt, den Schüler in musikalisch und technisch-bedeutendere Gebiete einzuführen, er kann darum seine Phantasie freier walten lassen, als es in früheren Werken die oft enggezogenen Grenzen gestatteten. So hat er in der grossen Mehrzahl der Etüden — es sind im Ganzen 18, in drei Heften zu je 6 — Musikstücke von hervorragender Bedeutung in verschiedener charakteristischer Gestaltung geschaffen. Zartheit, Grazie, Eleganz, Kraft, Leidenschaftlichkeit und andere Eigenschaften kennzeichnen die verschiedenen Etüden, von denen sich viele gleich den Henselt'schen und Chopin'schen Etüden zum Konzertvortrage eignen. Es braucht nicht besonders angeführt zu werden, dass das musikalische Element, welches den Loeschhorn'schen Etüden bereits vorher als eigenthümlich innewohnend geschildert wurde, in den vorliegenden Studien in erhöhtem Masse zum Ausdruck gelangt, mit der Bezeichnung „Musikstücke von hervorragender Bedeutung" ist jene Seite der „Charakteristischen Studien" genügend hervorgehoben. Bezüglich der pädagogischen Stellung aber, welche das Werk einnimmt, ist darauf aufmerksam

zu machen, dass dasselbe eine Lücke, die gewiss von manchem Lehrer übel empfunden worden, ausfüllt und dadurch zu einem unentbehrlichen Unterrichtswerke werden muss. Hatte der Schüler Moscheles' Etüden op. 70 I und II oder wohl gar den „Gradus ad Parnassum" von Clementi überwunden, dann fehlte ein Werk, das zwar der erlangten Technik Rechnung trägt, doch aber hinsichtlich des Styles auf Henselt's und Chopin's Etüden vorbereitet. Loeschhorn's „Charakteristische Studien" erfüllen diese doppelte Aufgabe. Weiterer Empfehlung bedarf es nicht.

Alsleben.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Eduard Rohde: Melodische Etüden, op. 27 Berlin Schlesinger.

— Stephen Heller, op. 46, Heft III.

Aloys Hennes: Wanderlied, op. 232, Cöln bei Tonger. Leichter als Raffs Fabliau, mit dem es in den Konturen Aehnlichkeit hat.

Kalkbrenner: Rondo Es-dur. Neue Ausgabe, revidirt und mit Fingersatz versehen von Jean Vogt. Berlin, Schlesinger.

— Field: Nocturne No. 1 und 5.

Winke und Rathschläge.

Wer Mendelssohn richtig spielen will, spiele etwa vorher Mozart. Vor Allem entsage er aller „Empfindsamkeit" der Auffassung, trotz der Verführung, die einzelne ihm eigenthümliche, häufig wiederkehrende Melismen hierzu darbieten. Man suche z. B. Stellen solchen scheinbaren Charakters schlicht im Takte (natürlich mit schönem, ebenmässigen Anschlage) zu spielen und wird sicher finden, dass sie auf diese Art weit nobler und anmuthiger klingen, als in leidenschaftlich erregtem Rubato. Der Meister hielt vor Allem auf strenge Taktobservanz. Kathegorisch verbot er jedes nicht vorgeschriebene Ritardando und wollte die vorgeschriebenen Verzögerungen auf das allergeringste Mass beschränkt haben. Verhasst war ihm ferner alles willkürliche Arpeggiren (ohne Brechung), nicht greifbare Akkorde à la Schumann schrieb er nicht, oder nur dann, wenn er successiven Anschlag haben wollte. Einleitung zu Op. 22. In Op. 14 ist kein einziges Arpeggiozeichen trotz der „brillanten" Schreibweise. Pedalgebrauch statuirte er nur zu gewissen Klangzwecken. mit welch raffinirter Vorsicht dabei zu Werke gegangen werden sollte, dafür spricht überall die Niederschrift der betr. Zeichen. Endlich protestirte er auch gegen jene „prickelnde" Unruhe, gegen das Abhetzen und Abjagen seiner Stücke durch Spieler, welche dem Vorwurfe sentimentaler Auffassung durch solch beschleunigtes summarisches Verfahren am sichersten zu begegnen glaubten. Hierbei müssen wir jedoch zugleich sehr entschieden markiren, dass seine zahlreichsten Zurufe beim Unterricht waren: nur flott, frisch, immer vorwärts, und dass die Tempi seiner Stücke meist von den heutigen Dirigenten viel zu langsam genommen werden. Die richtige Tradition für die Tempi der „schottischen Symphonie", welche in Norddeutschland meist verschleppt werden, existirt seit dem Tode David's in Leipzig nur noch in Wien, daselbst durch Mendelssohn's Schüler, den jetzt ebenfalls verstorbenen Carl Eckert eingepflanzt. — Ergänzend müssen wir noch hinzufügen, dass die Forderung straffer Taktfestigkeit die einer gewissen Geschmeidigkeit und Nachgiebigkeit — Elasticität — im Tempo keineswegs ausschloss, nur hatte eine solche sich auf das erdenklich bescheidenste Mass zu reduziren.

Das Studium der Mendelssohn'schen Klaviermusik wird um so fruchtbarer für äusserste Verfeinerung in Anschlags- und Bewegungsschattirungen sich erweisen, je strenger die Grenzen der Reinerhaltung der Zeichnung eingehalten werden, und wenn auch schwerlich jemals ein Pianist zum Vorschein kommen dürfte der z. B. mit dem überbekannten „Frühlingslied" ohne Worte ein solches Kabinetstück von Grazie, Ungezwungenheit und kunstvollem Raffinement hinzustellen vermöchte, wie der Meister selbst in seinem Vortrage desselben, so wird dieses Studium stets ein „musikalischeres" Musiziren im Gefolge haben, als die Grübelei und krankhafte Ueberschwenglichkeit wesentlich befördernde Schumann-Klimperei.

H. v. Bülow

Ich entnehme diese ebenso interessante als lehrreiche Notiz der ausgezeichneten von Bülow besorgten und bei Aibl in München erschienenen Ausgabe einiger Werke Mendelssohns, und kann mir nicht versagen, daraus noch eine Stelle das Verhältniss B.'s zu Mendelssohn betreffend, hierherzusetzen.

Bülow schreibt: Der Herausgeber (Bülow) genoss als Knabe in den Jahren 1844—46 häufig das Glück, den Meister in Privatkreisen Klavier (auch Orgel) spielen, ihn ferner Proben zu den Gewandhauskonzerten dirigiren zu hören. Endlich wurde ihm zuletzt die hohe Ehre zu Theil, dass sich derselbe herbeiliess, dem Knaben eine mehrstündige Klavierlektion für den Vortrag der bei aller Varietät der Erfindung in Form und Styl so urverwandten Op. 14 und 22 (Capriccio H moll mit Orchesterbegleitung) mit unvergleichlicher Geduld zu gewähren. Die hierdurch gewonnenen Eindrücke — die Macht der bezaubernden Persönlichkeit des Meisters kam der verhältnissmässigen Unreife des Zufalls-Schülers zu Hülfe — sind begreiflicher Weise fortwährend haften geblieben, am lebendigsten jene negativen Vorschriften, welche durch Abschneidung des Missverstehens die Bahn des Verständnisses, das ja doch seine Entwickelung nur von

innen vollziehen kann, frei machen, somit als die förderlichsten sich erweisen. Bevor wir die wesentlichsten derselben zur Mittheilung bringen, bedarf es einer Erklärung, was wir unter der drohenden Gefahr einer Veraltung der Mendelssohn'schen Musik verstanden wissen wollen etc.

Antworten.

Für die vielen freundlichen Beweise der Theilnahme, welche mir zum 1. Januar 1881 geworden sind, danke ich verbindlichst.

Fr **B.** in **Dessau.** Fräulein Emma Saurel bildet Schüler sowohl für den Konzertsaal als auch für die Bühne aus. Die glänzenden Erfolge ihrer künstlerischen Laufbahn und die ausgezeichnete Schule, welche sie selbst genossen, bürgen für die Gediegenheit ihres Unterrichts.

Herrn **H. J. B.** in **Wien.** Sehr angenehm. Mit Dank benutzt.

Herrn Dr. **O. H.** in **Leipzig.** An der Klaue erkennt man den Löwen, an der Kl . ., Pardon, Handschrift, den Hasen. Schönsten Dank, konnte gar nicht gelegener kommen.

Herrn **Koop** in **Rendsburg.** 2stimm Lieder, im Chor zu singen mit Klavierbegleitung, gesammelt von Sch.otterer, 3 Hefte. — **Meves** Jugendlieder, 1- und mehrstimmig, Heft I 32, Heft II 18 Lieder mit Klavierbegleitung. Breitkopf & Härtel. — W. Schwarz' grosse Wiener Klavierschule ist jetzt auch durch Hofmeister in Leipzig zu ermässigten Preisen zu beziehen. Ausser den in vor. No. genannten melodram. Werken empfehle ich Ihnen noch des Sängers Fluch von dem talentvollen Max Josef Beer, Bielefeld, Sulzer.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt (Berlin), Louis Köhler (Königsberg), Dr. Ferdinand Hiller (Cöln), Dr. Oskar Paul (Leipzig), Dr. Emil Naumann (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor Emil Breslaur.

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 3. **Berlin, 1. Februar 1881.** **IV. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Verkehrtheiten beim Klavierunterricht.

Von **Aloys Hennes.**

IV.*)

Die ganze Kunst des Klavierspiels besteht in der Gewandtheit der Augen, die Zeichen, durch welche die Tonsprache dargestellt wird, richtig zu erfassen, und in der Gewandtheit der Finger, das richtig Erfasste richtig zu spielen. Ersteres ist Lesefertigkeit, letzteres Spielfertigkeit. Die Ausbildung der Lesefertigkeit darf aber von der der Spielfertigkeit nie getrennt werden. Das ist umsomehr erforderlich, als bei jedem Schüler mehr Neigung für die durch mechanische Uebungen zu erzielende Spielfertigkeit, als für die durch geistige Thätigkeit zu erzielende Lesefertigkeit vorhanden ist.

Für die Vereinigung dieser beiden Fertigkeiten kann aber nur das Unterrichtsmaterial sorgen. In diesem muss der ganze Lehrstoff als lebendiges Beispiel dem Schüler vor Augen treten, und zwar in jenem logischen Zusammenhange, der Eins an das Andere anknüpft. Jedes Abweichen vom logischen Zusammenhange, jeder Sprung in eine höhere Sphäre, jedes Einflechten von Dingen, die nicht unbedingt zur Sache gehören, ist ein pädagogischer Fehler, denn die Kunst der Erziehung besteht im richtigen Zerlegen des Lehrstoffes und in der Auswahl dessen, was dem augenblicklichen Standpunkte des Schülers entspricht. Eine ununterbrochene Kette von logischen Folgerungen muss sich daher im Unterrichtsmaterial kund geben, wenn Verständniss erzielt und Begriffsverwirrungen vermieden werden sollen.

Mit dem Begriff von „höher“ und „tiefer“ bilden die sieben Töne der Tonleiter sowie die Stellung derselben auf und zwischen den fünf Linien des Notensystems den Ausgangspunkt.

Aber nicht mit dem Auswendiglernen der auf allen diesen Plätzen darstellbaren Noten hat das Lesenlernen zu beginnen, sondern mit dem Satze: Wenn von den sieben Tönen der Tonleiter die Note auf der ersten Linie e heisst, so muss nach der Natur des Fünfliniensystems und nach der Reihenfolge jener sieben Töne die Note auf der zweiten Linie g heissen.

In der Fortsetzung dieses so gestalteten Lehrgangs gelangen nun sämmtliche Noten, die auf dem Fünfliniensystem Platz finden, zur Kenntniss des Schülers. Tritt nun noch eine durch eine Hilfslinie gebildete Note (nämlich das c unter der ersten Linie mit dem Strich durch den Kopf) hinzu, so ist hierdurch das Material für das erste klingende Sätzchen gewonnen, denn fünf Töne hat die rechte Hand und fünf Töne hat die

*) Dieser Aufsatz gelangte in der Versammlung des Vereins der Musiklehrer und -Lehrerinnen vom 11. Januar dieses Jahres durch den Verfasser zum Vortrage.

linke Hand, mithin jeder Finger einen Ton, der durch einfachen Niederdruck zum Erklingen gebracht werden kann. Ohne von Notenschlüssel etwas verlauten zu lassen, ist das vorläufig Alles, was in Bezug auf Notenlesen gelernt zu werden braucht.

Da also jeder Finger seine bestimmte Taste unter sich hat, so ist der Lehrer im Stande, jeden einzelnen dieser fünf Töne auf Kommando anschlagen zu lassen, und zwar, ohne dass der Schüler dabei auf die Tasten sieht. Ist diese Aufgabe gelöst, so übernimmt der Schüler das Kommando, indem er vom Notenblatte jede Note herunterliest und bei sich überlegt, welcher Finger dieser Note entspricht. Diese Aufgabe ist aber nur dann als eine gelöste zu betrachten, wenn jede Zwischenzeit zwischen Notenlesen und Anschlag geschwunden ist. Um diese geistige Thätigkeit des Schülers zur vollkommenen Ausführung zu bringen, giebt es kein besseres Mittel, als durch ein über die Hände gehaltenes Notenheft die Klaviatur den Blicken des Schülers zu entziehen. Von selbst beginnt dann das so wichtige Denken.

Dass in den drei ersten klingenden Sätzchen dieser Art nur gleichnamige Noten für jede Hand auftreten dürfen, versteht sich von selbst, denn sonst würde die Aufgabe zu schwer werden, zumal ja auch die Anschlagsregeln (strenges Legato) hierbei zu beachten sind. Aus letzterem Grunde darf aber auch eine Wiederholung einer und derselben Note in diesen Stücken nicht vorkommen, weil sonst das Legatospiel unterbrochen würde.

Wenn nun auch in jenen ersten drei Stückchen, wo sämmtliche Noten als Ganze (oder besser gesagt, als Vierviertelnoten) erscheinen müssen, von einer bestimmten Klangdauer noch keine Rede sein kann, weil das Lesen die Hauptsache ist, so wird doch schon vom folgenden Stücke an darauf zu achten sein, dass bei jeder Note die ihr zukommende Klangdauer abgezählt wird. Das wäre dann der erste Begriff von Takt.

Nach dieser dritten Aufgabe würde die vierte sein, dass bei der rechten Hand Halbe (d. h. Zweiviertelnoten) erscheinen, während die linke sich in Vierviertelnoten bewegt. Allmählig kann nun das Auftreten von gleichnamigen Noten in beiden Händen aufhören, und wenigstens in einzelnen Takten durch anderslautende Noten neuer Lehrstoff geboten werden. Schliesst sich hieran ein Stück, in welchem die rechte Hand fortwährend andere Noten als die linke Hand zu spielen hat, so beginnt für den Schüler die Hauptschwierigkeit.*)

Hier besteht nun die Aufgabe des Lehrers darin, dem Gedankengange des Schülers seine bestimmte Richtung zu geben. Dies geschieht, indem er mit dem Finger zuerst auf die Note der linken Hand, und wenn diese erfasst ist, sofort auf die darüberstehende der rechten Hand zeigt. Wird in dieser Weise das ganze Stück durchgemacht, so gewöhnt sich schliesslich der Schüler daran, die Noten stets von unten nach oben zu lesen.

Das ist der einzig richtige Weg, um das so schwierige Notenlesen gleich von Anfang an in ein festes System zu bringen. Mit jedem folgenden Stücke wird sich natürlich die Sache leichter gestalten und dann erst mehr auf Takthalten geachtet werden können. Bei allem Diesen bleibt aber die Klaviatur den Blicken des Schülers entzogen, denn nur hierdurch setzt sich die Denkkraft des Schülers in Thätigkeit.

Wie wir gesehen haben, ist zur Erreichung dieser ersten Stufe von Lesefertigkeit nur dann die Möglichkeit gegeben, wenn die Stücke für jede Hand verschiedene Noten enthalten. Es folgt also hieraus, dass von Anwendung vierhändiger Stücke, bei denen beide Hände sich in gleichnamigen Noten bewegen, durchaus keine Rede sein kann.

Es ist sehr Unrecht vom Lehrer (allerdings nach der Anleitung so vieler Klavierschulen) den Unterricht mit vierhändigen Stücken zu beginnen, denn von Lesefertigkeit kann nicht das Geringste hierdurch erzielt werden. Den von der rechten Hand abweichenden Gang der linken Hand mit dem Auge zu verfolgen, ist gerade das, was die geistige Kraft des Schülers am meisten in Anspruch nimmt, und deshalb an den einfachsten Beispielen so früh wie möglich geübt werden muss. Hierzu können aber nur zweihändige Stücke die Vermittelung geben.

Wird nun in den folgenden Stücken derselbe Weg mit verschiedenen Noten bei jeder Hand fortgesetzt, so können zu den beiden früheren Notengattungen einfache Viertelnoten in einzelnen Takten erscheinen, und zwar zunächst im $\frac{3}{4}$ und dann im $\frac{4}{4}$ Takte mit dem ersten Begriffe von Verlängerungspunkt (nämlich bei Zweiviertelnoten).

Im weitern Fortschreiten wird der bisherige Umfang von fünf Tönen sich zunächst bei der linken Hand um jene durch Hilfslinien gebildete Noten erweitern. Achtelnoten werden auftreten, zunächst in Gruppen zu 2, dann in solchen zu 4, 6 und 8, während nun auch die rechte Hand ihren Umfang weiter ausdehnt und mit ihren durch Hilfslinien gebildeten Noten bekannt wird. Fingersatzregeln in Bezug auf Besetzen, Untersetzen und Uebersetzen werden zur Anwendung kommen, und schliesslich dann in gleicher Reihenfolge wie bei den Achtelnoten Sechs-

*) Musterhaft geordnet und erschöpfend dargestellt ist dieses Material in Th. Kullak's Uebungen und Handstücken. Berlin, Bote. E. B.

zehntelnoten erscheinen, mit neuen Taktarten (6/8, 3/8) und weitern Belehrungen über Verlängerungspunkt u. s. w.

Haben nun etwa 20 Uebungsstücke das Material für den bisherigen Lehrstoff geboten, so werden Stücke mit Pausen erscheinen können, und zwar in derselben Reihenfolge, wie es bei den verschiedenen Notengattungen der Fall war. Inzwischen wird der 6/8 Takt an die Reihe kommen, und in einer ähnlichen Anzahl von Uebungsstücken alles Bisherige ergänzt und erweitert werden.

Schliesslich gelangt die Lesefertigkeit des Schülers bis zu dem Punkte, wo von selbst die Ueberzeugung gewonnen wird, dass bei dem bisherigen Fünfliniensystem die Sache keinen weiteren Fortgang haben kann, denn für die lange Reihe der auf der linken Klaviaturseite noch nicht berührten Tasten lassen sich die erforderlichen Noten unmöglich durch weitere Hilfslinien darstellen. Das ist nun der Zeitpunkt, wo von einem Notenschlüssel gesprochen werden kann, und der Schüler zu der Erkenntniss gelangt, dass zweierlei Lesearten erforderlich sind, um sämmtliche Töne der Klaviatur durch Noten darstellen zu können. Die bisherigen Noten waren die des Violinschlüssels, und die neu Hinzutretenden sind die des Bassschlüssels. Ersterer gelten fortan für die rechte Hand, und letztere für die linke Hand. Hieraus folgt erst recht, dass sich jede Hand beim Klavierspiel in einer besonderen Sprache (P. D. R.) bewegt, und ferner, dass es eine grosse Verkehrtheit ist, beim Beginn des Unterrichts den Schüler mit Violin- und Bassschlüssel gleichzeitig bekannt zu machen.

Den Ausgangspunkt für das Erlernen der Bassnoten bildet das beiden Schlüsseln gemeinsame c mit dem Strich durch den Kopf, beim Violinschlüssel unter der ersten, beim Bassschlüssel über der fünften Linie. Alles Weitere ergiebt sich nun wieder aus logischen Folgerungen, denn die nächst tiefere Note nach jenem c (also h) muss einfach über der fünften Linie des neuen Fünfliniensystems stehen. Nach diesem h muss aber a folgen, welches mithin auf der fünften Linie selbst seinen Standpunkt hat. In dieser Weise stets weiter abwärts schreitend, wird der Schüler durch eigenes Nachdenken den Standpunkt sämmtlicher Bassnoten selbst bestimmen lernen, denn es sind ja dieselben Grundsätze, wie solche früher beim Violinschlüssel zur Geltung kamen.

Wird nun durch die Uebungsstücke auch hier dafür gesorgt, dass z. B. beim ersten nur 3–4 verschiedene Bassnoten bei der linken Hand erscheinen, in den folgenden dann allmälig die übrigen, und schliesslich auch die durch Hilfslinien gebildeten Bassnoten, so wird der Schüler nach etwa zehn derartigen Uebungsstücken Lesefertigkeit für sämmtliche Untertasten der Klaviatur besitzen, und, was die Hauptsache ist, auch ein klares Bild von der Sache in sich aufgenommen haben.

Das wäre nun die zweite Stufe der in gleichen Schritten mit der Spielfertigkeit gewonnenen Lesefertigkeit.

Die dritte Stufe würde sich auf die Obertasten der Klaviatur erstrecken, mithin die Lehre von den Versetzungszeichen bringen.

Soll aber der Schüler die Wirkung eines Kreuz oder B an sich selbst empfinden, so muss für Stücke gesorgt werden, die durch entsprechende harmonische Wendungen jene Wirkung hervorrufen, nicht aber eine erhöhte oder erniedrigte Note in durchgehenden Tönen bringen. Ohne dass von einer Tonart die Rede ist, erfordert die Logik, dass C-dur stets den Ausgangspunkt bildet, um mit sämmtlichen Versetzungszeichen vertraut zu werden. Gerade das viele Spielen von Stücken in C-dur mit entsprechenden Modulationen nach verwandten Tonarten ist am meisten dazu geeignet, das Gehör des Schülers zu bilden, und für die übrigen Tonarten einen festen Anhaltspunkt zu gewinnen. Erscheint dieses auch manchem Lehrer langweilig, so ist das doch kein vernünftiger Grund, um vom Rationellen abzuweichen, denn der Schüler ist doch jedenfalls die Hauptperson beim Unterrichte. Die Spielfertigkeit wird hierbei gleichen Schritt mit der Lesefertigkeit halten, wenn die Uebungsstücke mit kleinen Tongruppen durchflochten sind, die in rascher Aufeinanderfolge eine Ausschmückung der zu Grunde liegenden Melodie enthalten. Diese Tonfiguren als Grundlage zu technischen Uebungen zu benutzen, die sich nöthigen Falls auf die ganze Klaviatur erstrecken, ist dann Aufgabe des Lehrers. Da der Zweck derselben klar vor Augen liegt, und sie nur das Mittel bilden, um in kürzester Zeit die betreffende Tonfigur den Fingern geläufig zu machen, so werden sie keine Unlust beim Schüler hervorrufen.

Versteht es der Lehrer, aus den einzelnen Theilen eines Tonstücks Stoff zu den nöthigen technischen Uebungen zu ziehen, so befördert er hierdurch nicht nur die Denkkraft des Schülers, sondern wirkt auch für dessen spätere Selbstständigkeit beim Ueben.

Was nun durch die in den einzelnen Takttheilen auftretenden Tonfiguren in ihren Gruppirungen zu 4, 6, 8 u. s. w. an Spiel- und Lesefertigkeit gewonnen wurde, muss allmälig auf Tongruppen zu 3, 6, 9 u. s. w. ausgedehnt werden. Hierdurch entsteht die Lehre von den Triolen, und zwar in ihrem Verhältniss 3 zu 1 (nicht 3 zu 2). — Alle diese Tongruppen bilden aber die Vorbereitung zum Tonleiterspiel mit Allem, was sich auf „Daumen“, „Untersetzen“ und „Uebersetzen“ bezieht. Ein früheres Beginnen mit dem Ton-

leiterspiel ist aus logischen Gründen sehr unvernünftig. Nicht nur für die Finger, sondern auch für das Auge ist das Vertrautwerden mit kleinern Notengruppen im Bereiche enggusammenliegender Töne erforderlich, bevor an das Tonleiterspiel gedacht werden kann. Mit fünf Fingern die aus acht nebeneinanderliegenden Tönen bestehende Tonleiter in kunstgerechter Weise zu spielen, setzt schon wegen der nothwendigen Verlängerung der Hand eine Kunstfertigkeit voraus, die an sehr wichtige Vorbedingungen geknüpft ist. Eine einzige Oktave genügt in der ersten Zeit vollkommen für das Tonleiterspiel, und erst wenn jede Hand allein dasselbe mit gleicher Kraft ausführen kann, darf zum Zusammenspiel geschritten werden. Mit der linken Hand zu beginnen, wird sich stets als zweckmässig erweisen. Ebenso wird es sich bewähren, wenn man es im Takte vornimmt, und zu diesem Zwecke (um zwei ⁴/₄ Takte zu erhalten) zwei Noten (z. B. h, c) als Wiederholung einschaltet. In diesem Falle ist es auch praktisch, beim Einzelspiel die in Sechzehnteln auftretende Tonleiter mit der anderen Hand durch zwei passende Akkorde in Achtel- oder Viertelbewegung begleiten zu lassen, denn die Fingergelenkbewegung der einen Hand steht hierbei im Gegensatze mit der erforderlichen Handgelenkbewegung der andern Hand. Gerade hierdurch wird die tonleiterspielende Hand von selbst zu entsprechender Kraftentwicklung veranlasst.

Aus allem Diesem folgt, dass auch hier durch Tonstücke, in denen das Tonleiterspiel in den verschiedensten Formen mit melodischen Tonreihen untermischt erscheint, am meisten erreicht wird, denn die zu Grunde liegende Taktbewegung in denselben sorgt am besten für die zu erlangende Gleichmässigkeit.

Was aber in dieser Weise bei der Mustertonart C-dur geübt wird, muss nun auf alle andern Durtonarten übertragen werden. Hierzu ist natürlich die Intervallen-Lehre erforderlich, um von selbst jede der übrigen 11 Durtonarten bilden zu lernen. Durch das abwechselnde Fortschreiten zur Ober- und Unterdominante erreicht man, dass das Auge sich ebenso leicht an die durch Kreuze, als an die durch B's gebildeten Tonarten gewöhnt. Vor Allem aber wird der Schüler hierdurch Klarheit darüber erhalten, weshalb jene beiden Versetzungszeichen nothwendig sind. Nach G-dur soll daher F-dur folgen, dann D, B, A, Es u. s. w. — Aber nicht durch das Tonleiterspiel allein erlangt man ein Vertrautwerden mit jenen Tonarten, sondern auch hier nur durch eine entsprechende Anzahl von Tonstücken in jenen neuen Tonarten. Sind doch die hier auftretenden harmonischen Wendungen wiederum ein wichtiger Faktor für die weitere Ausbildung der Lesefertigkeit.

Ist man bis zu A-dur gelangt, so kann die Lehre von einem Doppelkreuz vorgenommen werden, denn eine verständnissvolle Erklärung hierüber vermag Niemand früher zu geben, bis man darauf hinweisen kann, dass bei C-dur die Erhöhung der sechsten Tonstufe durch ein einfaches Kreuz, bei A-dur aber nur durch ein Doppelkreuz bewerkstelligt werden kann. Ebenso wird die Lehre von einem Doppel-B erfolgen können, wenn man bei As- oder Des-dur angelangt ist. — Von den Tonarten, welche durch 3, 4, 5 und 6 Kreuze oder Bee gebildet werden, ist aber eine ähnlich grosse Anzahl von Stücken erforderlich, wenn man Lesefertigkeit erlangen will; und nicht nur diese, sondern auch die Spielfertigkeit gewinnt hierdurch, weil gerade die vielen Obertasten am meisten dazu geeignet sind, den Fingern Kraft zu verleihen.

Leider lehrt aber die Erfahrung, dass die meisten Lehrer und auch die meisten Klavierschulen die Tonarten, welche mehr als drei Versetzungszeichen erfordern, in Bezug auf Uebungsstoff wenig beachten. Natürlich bleiben diese dann in der praktischen Handhabung dem Schüler fremd, und bereiten ihm stets einen kleinen Schrecken, wenn in Gegenwart Anderer der Zufall etwa bei einem kleinen Liede eine solche Anforderung stellt. Auch das ist ein Produkt der modernen „Raschmacherei“, denn es lassen sich eher sechs Stücke aus C-, G-, F- und D-dur lernen, als drei ähnlich gestaltete aus H-, Fis- und Des-dur. Dass aber letztere drei für die musikalische Bildung einen weit grösseren Werth haben, als jene sechs, muss jedem Vernünftigen einleuchten.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 28. Januar 1880.

Montag, den 10. Januar, in der Sing-Akademie Konzert von Flora Friedenthal, unter Mitwirkung der HH. Rob. Hausmann und M. Moszkowsky.

Um es gleich auszusprechen: *Frl. Friedenthal* hat auf's neue und in glänzender Weise den Beweis dargebracht, dass sie eine treffliche Pianistin ist. Damit wäre demjenigen Theil des Publikums Rechnung getragen, der sich im Konzert [illegible] applaudirt, tapfer Beifall geklatscht hat, und nun hinterher die Bestätigung lesen will, dass er wohl daran gethan hat. Ein anderer Theil und gewiss auch viele Leser dieses Blattes, denen die Konzertgeberin von ihrem ersten hiesigen Debüt im vorigen Winter in Erinnerung

ist, werden gern von uns ausserdem bestätigen hören, dass Frl. Friedenthal grosse Fortschritte gemacht hat. In der Technik? Das wäre kaum möglich, auch nicht wichtig genug, um es hier mit Emphase auszusprechen. Männliche und weibliche Gymnastiker auf dem Klavier haben wir heuer so viel, dass es sich wahrlich nicht lohnt, von jedem plus oder minus der Spiel-Quantität Act zu nehmen. Aber die Qualität, darin liegt's. Ist es schon eine grosse Freude, einem klavierspielenden Herrn zu begegnen, dem über Octaven, Terzen und Sexten etc. Geist und Herz nicht abhanden gekommen sind, so ist die fast noch grösser, Zeuge zu sein, wie eine junge, hochbegabte Kraft sich allmählich von den Schlacken äusserlicher Virtuosität reinigt und zum echten innerlichen Künstlerthum läutert. In einem solchen Entwickelungs-Process befindet sich Frl. F. augenblicklich. Wir wollen deshalb nicht mit ihr rechten, wenn sie noch nicht immer das Richtige, d. i. den Ausdruck tiefer, wahrer Empfindung trifft, genug, dass sie darnach sucht, sie wird ihn gewiss finden. — Die Konzertgeberin hatte sich zwei der schwierigsten und imposantesten pianistischen Aufgaben in unmittelbarer Aufeinanderfolge gestellt: „Beethoven's Sonate C-moll op. 111" und „Symphonische Etüden von Schumann". Sie überwand sie wie ein Mann, fast zu herrisch. Um es kurz zu machen, es war in ihrem ganzen Spiel mehr Florestan als Eusebius. Nomen et omen. Das passte nun selbstverständlich bei Schumann nicht immer, bei Beethoven nur im 1. Satz der Sonate. Der zweite, die Variationen, erlitten durch zu rauhe Auffassung an ihrem übersinnlichen, verklärten Inhalt (man könnte ihn ahnendes Empfinden einer höheren Welt nennen) starke Einbusse. — Forschen wir den Gründen nach, warum der Künstlerin der Ausdruck zarter — Eusebius — Empfindungen nicht recht gelingen will, so müssen wir zwei Mängel ihrer Technik berühren: die auffallende Bevorzugung des Stakkatospiels und daraus entspringende Vernachlässigung des Legato's aus dem einfachen Andruck des Fingers, und eine leider jetzt sehr verbreitete Manier, oder besser Manie, das Piano und Pianissimo nur mit Hilfe des 2. Pedals zu bilden. So wenig diese Ausstellungen erscheinen mögen, so geben sie vielleicht doch der strebsamen Künstlerin Veranlassung, daran zu denken, dass kleine Ursachen oft grosse Wirkungen haben. Hr. Hausmann, der treffliche Violoncellist, bethätigte sich am Konzert in einer Sonate D-dur für Piano und Violine von Rubinstein, ausserdem aber noch durch den Vortrag eines Manuscript-Werkes von Bruch: Adagio über eine hebräische Melodie „Kol Nidrei". Dass es von einem so tüchtigen Künstler schon als Manuscript zum Vortrag gebracht ist, wird Bruch gewiss zur Freude gereichen, möge er es, wie Horaz, 9 Jahre im Pulte behalten, und dann — — nicht drucken lassen. Die „Deutschen Reigen von Moszkowski", vom Komponisten und Frl. Fr. am Schluss des Konzertes vorgetragen, vermochten wir zu unserm Bedauern nicht mehr anzuhören, da unsere Aufmerksamkeit, die wir einem Werke Moszkowski's so gern ganz und voll entgegentragen, durch das schon 2 Stunden dauernde Konzert gänzlich erschöpft war. A. Werkenthin.

Im letzten Konzerte des Königlichen Dom-Chors (Montag, den 17. Januar) waren die alten italienischen Tonsetzer durch Werke von Palestrina (6stimmiges Graduale), durch Vittoria (Improperia für Männerstimmen) und durch Antonio Lotti (8stimmiges Crucifixus) vertreten. An musikalischem und gesangskünstlerischem Werthe zugleich bildete Vittoria's Improperium (nicht Improperia, wie das Programm besagt) in seiner schlichten und doch so tief ergreifenden Erhabenheit und melodischen Anmuth den Höhepunkt des Abends. Tommaso Ludovico da Vittoria, ein spanischer Priester und Komponist (geb. 1540 in Avila), gehört zu den wenigen grossen Kirchenkomponisten im Palestrinastil, die in Spanien geboren und erzogen, dennoch erst in Rom ihre endliche Lebenserfüllung fanden. Nächst Palestrina's Improperien sind Vittoria's die berühmtesten. Die Improperien (Vorwürfe) sind diejenigen Ritualgesänge am Charfreitag, in denen die Kirche geistige Zwiegespräche zwischen dem Heilande und seinem Volke Israel versinnbildlicht. Es sind sanfte, liebevolle Vorwürfe, die also beginnen: „Popule meus, quid feci tibi, aut in quo contristavi te? responde mihi!" („O Du mein Volk, was that ich Dir? Womit betrübt' ich Dich? Antworte mir!" etc.) — Auf Goethe nicht minder, wie auf Felix Mendelssohn haben grade Palestrina's Improperien, die noch jetzt alljährlich am Charfreitage in der Sixtina gesungen werden, den mächtigsten Eindruck hervorgebracht. — In gesanglicher Beziehung bewies dies von den Männerstimmen allein ausgeführte Improperium des Spaniers Vittoria, dass die Männerstimmen des Domchors wahrlich keine Schuld tragen, wenn das Ensemble des Chors nicht mehr die harmonisch ideale Erquickung gewährt, wie in früheren Zeiten. Immer mehr drängt sich die Meinung auf, dass die Knaben noch zu wenig Verständniss für die Tiefe der vorgetragenen Werke mitbringen können, um den Männerstimmen gegenüber ebenbürtig zu erscheinen. Selbst die allervollkommensten Knabenstimmen werden doch immer nur zur Idealität des reinen Klanges, aber nicht zur Idealität der musikalischen Gedanken beitragen können. — Die deutschen Schulen waren durch eine 8stimmige Motette von Franck „In deine Arme dein, o Herr", durch S. Bach's vierstimmigen Choral „Wenn ich einmal soll scheiden" und durch Michael Bach's Motette „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" etc. (Text nach Hiob c. 19, v. 25 bis 27) vertreten. — Zum ersten Male trug der Domchor eine 8stimmige Psalmenkomposition von Albert Becker und einen 4stimmigen Psalm von Heinrich Kotzolt vor. A. Becker, ein Komponist, der namentlich durch seine B-moll Messe eine immer grössere Würdigung erfährt, hat auch durch diese Komposition (Psalm 147, v. 1—3, „Lobet den Herrn" etc.) dargethan, dass er eine grosse Gewandtheit in der polyphonen Schreibweise besitzt und die Stimmen in jeder Beziehung vortrefflich zu behandeln versteht. Die musikalischen Ideen sind leicht, manchmal zu leicht fasslich, ohne indess jemals die Würde des Kirchenstils zu beeinträchtigen. Wenig kirchlich ist Kotzolt's 98. Psalm — trotz seines fugirten Schlusstheils. Eine derartige Komposition gehört nicht in die Kirche, ist aber vortrefflich geeignet, einem Lie-

Gesellschaft eine besondere Jubelfeier zu bereiten. — Auch diesmal unterstützte Herr Prof. Schwantzer das Konzert durch den meisterlichen Vortrag der grossen Toccata und Fuge in A-moll von S. Bach. Dass Herr Schwantzer unverdrossen fortfährt, seine Kraft an eine so erbärmliche Orgel zu vergeuden, wie sie sonderbarer Weise die Berliner Hofkirche noch immer besitzt, muss gradezu als ein Akt edelster Selbstverleugnung rühmend hervorgehoben werden. — Frau Müller Ronneburger hatte einen ausserordentlich guten Abend, der die reichen Vorzüge ihres Gesangstalentes in das beste Licht setzte. Dies zeigte sich sowohl in S. Bach's Kantaten-Arie „Ich hatte viel Bekümmerniss" und in Rossini's Arie mit Chor aus dessen „Stabat mater". Nur hinsichtlich der Aussprache ist etwas zu rügen. Es gefiel dieser Sängerin, den lateinischen Text des Stabat mater just wie die italienische Sprache zu behandeln. So sprach sie permanent die Worte „scemmur", „judicii" und „cruce" in schönstem Italienisch „tschemmur", „juditschii" und „crutsche" aus. Ein wahrer Unsinn! Wenn eine Sängerin lateinisch singt, muss sie doch wohl die Anfangsgründe der lateinischen Aussprache in sich aufgenommen haben. — Endlich ist noch Herr Domsänger Hauptstein zu erwähnen, der in seiner schon oft gerühmten Vortrefflichkeit ein Recitativ und Arie aus M. Blumner's Oratorium „Der Fall Jerusalems" („Die Seligkeiten") vortrug.

Alfred Kalischer.

Herr Collin-Sellig, ein Schüler Kullak's, der schon zu wiederholten Malen hier und auswärts mit Erfolg öffentlich aufgetreten ist, gab am 20. Januar im Hôtel Impérial ein Konzert. Derselbe hat eine virtuose, vortrefflich gebildete Technik, zu deren glänzender Entfaltung ihm besonders Henselt's wirkungsvolles und fein gearbeitetes Rondoletto Gelegenheit gab. Dabei verfügt er aber auch über die seltene Kunst, das Klavier gesangvoll zu behandeln. Der getragene Mittelsatz von Moszkowski's poesievoller Konzertetüde konnte kaum inniger gespielt werden. Eine gewisse nervöse Hast, unter der besonders die Klarheit im Vortrage von Xaver Scharwenka's Valse caprice zu leiden hatte, sowie die nicht immer künstlerische Behandlung des Pedals sind noch tadelnswerthe Eigenschaften, auf deren Beseitigung er sein Augenmerk zu richten hat. Von unserem geschätzten Hofopernsänger Herrn Oberhauser und der Hofopernsängerin Frl. Kopka hörte ich ein Duett aus des talentvollen, leider so früh heimgegangenen Goetz' Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" ganz vortrefflich vortragen. Die Lieder, welche Frl. Kopka vorher gesungen — ich habe sie nicht gehört — sollen an Sauberkeit viel zu wünschen übrig gelassen haben.

E. B.

Ueber Frl. Anna Lankow ist wenig zu berichten. Die Sängerin hat eine volle, schöne Stimme, aber weder Stetigkeit des Tones, noch genügende Wärme des Vortrages, um einen dauernd künstlerischen Eindruck hervorzubringen. Sie scheint aber recht musikalisch zu sein und was nicht ist, kann nach beiden eben angedeuteten Richtungen hin bei fortgesetztem ernsten Studium wohl noch werden. Die Künstlerin sang ausser einer Arie aus Händels Semele und Lieder von Liszt, Moszkowski, Grammann und Lassen noch das Solo in Brahms's Rhapsodie für Alt-Solo und Männerchor. Der Bandweg'sche Männergesangverein hätte sich eine leichtere Aufgabe für sein erstes öffentliches Auftreten wählen sollen, die grossen Schwierigkeiten konnten naturgemäss von einem Verein, der erst so kurze Zeit zusammen wirkt, nicht vollkommen überwältigt werden. Ausser den Genannten sind noch Frl. Flora Friedenthal und Herr Heinrich Grünfeld als Mitwirkende anzuführen. Ueber erstere findet sich in dieser Nummer des Blattes ein ausführlicher Bericht und der letztere giebt uns fast in jeder Woche Gelegenheit, seine künstlerische und virtuose Art des Spieles hervorzuheben. Auch heute traten diese Vorzüge in das hellste Licht.

M.

Unter den Kunst-Elite-Truppen, welche Herr Professor Kullak alljährlich in die Konzertsäle entsendet, nimmt Fräulein Helene Geisler einen hohen Rang ein. Als ganz junger Rekrut wurde mir dieselbe in meiner früheren Stellung als Lehrer an der Neuen Akademie der Tonkunst zur Ausbildung anvertraut, so lange bis sie sich durch ihr immer reicher sich entwickelndes Talent und durch ihren Fleiss würdig erwies, der Leitung des Generalissimus, des Professor Kullak unterstellt zu werden, unter der ihre Leistungen von Jahr zu Jahr an Gediegenheit zugenommen haben. Propreté, Egalité, Strammheit, jugendliches Feuer und Intelligenz, das sind die Kennzeichen der preussischen Soldaten, aber auch die der Mannschaften von Kullak's Kunstschule, und Frl. Geisler zeigte sich würdig der ruhmreichen Traditionen der Anstalt. Ich hörte in dem Konzerte, das sie am 27 Januar in der Singakademie gab, Schumanns G-moll Sonate, Beethovens C moll Variationen und kleinere Stücke von Chopin. Schumann's Sonate, die dritte, welche die beiden ersten in Bezug auf organische Entwickelung und formale Gestaltung weit überragt, und in welcher der Komponist zuerst den erfolgreichen Versuch machte, die ältere Form mit neuem Inhalt zu durchdringen, muss vorerst als eine technische Meisterleistung der Konzertgeberin bezeichnet werden. Der Vortrag der Künstlerin hat aber auch an Vertiefung, der Ton an Zartheit gewonnen, und so gelang es ihr auch, über die Sonate jenen romantischen Zauber auszubreiten, welcher den Werken Schumann's einen so eigenartigen Reiz verleiht. Etwas mehr Wärme in der Wiedergabe des Andantino und in Chopin's Fis dur-Impromptu wäre wünschenswerth gewesen, sonst wurde alles, z. B. Beethovens C moll Variationen mit so künstlerischer Gewissenhaftigkeit, so massvoll und verständig gespielt, dass man seine Freude daran haben musste.

Herr Felix Meyer, von dem ich in diesem Konzert Ernst's pathetisches Konzert hörte, ist ein sehr tüchtiger Geiger, doch noch nicht so weit vorgeschritten, dass er die grossen Schwierigkeiten dieses Werkes mühe- und tadellos hätte überwältigen können. Fräulein Hattie Scholl, die Sängerin des Abends, hat eine leicht ansprechende, hohe und ausgiebige, besonders für Koloraturgesang beanlagte Stimme. Die Arie aus Lucia aber, welche sie sang, passte zu dem vorhergehenden Schumann und darauffolgenden Beethoven wie eine ähnliche Sauce zu einem kräftigen

saftigen Braten. Schmeckt dies den Konzertgebern, dann kann man nichts dagegen haben, mögen sie sich in ihrem Kämmerlein daran ergötzen, aber, dass er dem gebildeten Geschmack des Publikums öffentlich dargeboten wird, dagegen muss energische Einsprache erhoben werden. Frl. Geissler benutzte einen sehr schönen Bechstein'schen Flügel. Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Ferdinand Schulz, Organist an der hiesigen Sophienkirche, ist zum Königl. Musikdirektor ernannt worden.

— Niels W. Gade in Kopenhagen ist vom Kaiser zum ausländischen Ritter des Ordens pour le mérite ernannt worden.

— Die Verlagshandlung von Tonger in Köln erlässt soeben ein Preisausschreiben für Männerchöre, welche der auch in diesen Blättern rühmlichst erwähnten Sammlung von Männerchören „Loreley" einverleibt werden sollen. Nähere Auskunft ertheilt die obengenannte Verlagshandlung.

— Die Central-Comité-Sitzung des Vereins Berliner Musiker vom 21. d. M. gestaltete sich zu einer würdigen Feier für den Rendanten Herrn S. Philipp. Es waren an diesem Tage gerade 10 Jahre, dass derselbe als Rendant des Vereins gewählt wurde. Der Vorsitzende, Herr Siegmann, hob die Verdienste des Hrn. Philipp in längerer Rede hervor und ersuchte die Mitglieder des Central-Comité's, sich zum Dank hierfür von ihren Plätzen zu erheben. Nachdem dies geschehen, überreichte Herr Siegmann dem Jubilar eine geschmackvoll angefertigte Dank-Adresse. Der Gefeierte war über diese Aufmerksamkeit hoch erfreut, bedankte sich aus vollem Herzen und versprach, so lange es seine Kräfte erlauben würden, stets für den Verein wirken zu wollen.

— Herr Kammermusikus Seeber in Weimar hat seine Fingerringe, welche sich als vortreffliches Mittel zur richtigen Fingerhaltung beim Klavierspiel vielfach bewährt haben, noch um einen für den Daumen vermehrt. Der Nutzen der einfachen Vorrichtung besteht vornehmlich darin, dass dadurch das Auswärtsbeugen des Daumens und das häufig vorkommende und so schwer abzugewöhnende Herunterhängen desselben verhindert wird.

— Die im Sommer dieses Jahres stattfindende Patent- und Musterschutz-Ausstellung zu Frankfurt a. M. beabsichtigt während der Dauer derselben eine eigene Ausstellungs-Zeitung herauszugeben. Zur Bearbeitung der Gruppe XII. (Musik) ist Dr. Moritz Reiter, Redakteur der Orgelbau-Zeitung in Berlin gewählt worden.

— Richard Wagner zeigt in der neuesten Nummer seiner „Bayreuther Blätter" an, dass die erste Aufführung des „Parsifal in Bayreuth bestimmt im August des nächsten Jahres stattfinden wird, und zwar vorerst für die Inhaber von Patronatsscheinen und im Anschluss daran „im eigentlichen Sinne öffentlich", also für das Publikum überhaupt, und zwar während des ganzen Monats. Die Einnahmen, welche durch das „allgemeine Publikum" gemacht werden, sollen die Mittel bieten zur Fortsetzung der Festspiele im Jahre 1883 in Bayreuth, wo der „Parsifal" allein künftig gegeben werden soll. Die Aufführung der Oper wird von dem Personale der Münchener Hofoper (Soli, Chor und Orchester) besorgt werden. Die Absicht, nur den Besitzern von Patronatsscheinen den Zutritt zu den Festspielen zu gewähren, wurde fallen gelassen. Auch bezüglich der „Bayreuther Blätter" hört mit dem neuen Jahre die bisherige Exklusivität auf, indem dieselben von jetzt ab auch an Nichtmitglieder der Patronatvereine im Abonnement abgegeben werden.

— Hr Schulinspektor Hatt in Molsheim, ist jetzt daran, so berichtet die „Neue deutsche Schulzeitung", die letzte Hand an eine von ihm gemachte, ebenso merkwürdige als nützliche Erfindung zu legen. Nachdem er eine Reihe von Jahren hindurch seine wenigen Mussestunden Forschungen über den methodischen Gesangsunterricht in solchen Schulen gewidmet hatte, deren Lehrer oder Lehrerinnen nicht die erforderlichen Talente und Kenntnisse besitzen, gelang es Herrn Hatt endlich, ein alle Schwierigkeiten lösendes und seinem Zwecke vollkommen entsprechendes Instrument zu erfinden. Dasselbe besteht aus einer mit einfacher Kurbel in Bewegung zu setzenden Orgel oder einem derartigen Harmonium, welches mit überraschender Genauigkeit alle ein- zwei- drei- und vierstimmige Stücke und überhaupt jede Musik spielt. Das Merkwürdigste daran ist aber, dass das „Melodion" (man wird die Bedeutung dieses Namens bald erkennen) nicht nur jeden Theil besonders, sondern auch jeden musikalischen Satz für sich allein so oft wiederholt, als man will. Ferner giebt das Instrument den Takt der verschiedenen Stücke mit mathematischer Genauigkeit an. Die mechanische Zusammensetzung des Melodions ist folgende: Vermittelst eines besonderen Schriftsystems werden die Musikstücke platt auf ein Stück Zeug gedruckt und die durch die Bewegung der Kurbel erzeugte Elektrizität setzt die Klappen des Klangapparates in Bewegung. Um ein neues Stück zu spielen, genügt es, ein neues, nach obiger Manier bedrucktes Stück Zeug in das Instrument zu legen und die Kurbel zu drehen. Man kann sich daher ein unendliches Repertorium von Musikstücken anlegen. Es versteht sich von selbst, dass das von seinem Erfinder, nur zur Erleichterung der Aufgabe der Lehrer und Lehrerinnen ersonnene Instrument dazu bestimmt ist, weit über die Schulwände hinauszudringen und das beliebteste Orchestrion, der werthvolle Gehülfe aller Gesangvereine und die Orgel derjenigen Landkirchen zu werden, welche nicht die erforderlichen Mittel zum Bau einer Kirchenorgel und zur Besoldung eines Organisten besitzen. Alle Personen, denen Herr Hatt seine Erfindung zeigte, erkannten einstimmig deren unbestreitbaren praktischen Werth an.

Budapest. Demnächst wird Franz Liszt hierher zurückkehren, woselbst man im Palais der Musik-Akademie eine fürstliche Wohnung für ihn einrichtet. Dem „Klavierkönig“ wird bei seinem Einzug in das neue Heim eine seltene Ueberraschung zu Theil. Eine Anzahl hervorragender Damen der ungarischen Gesellschaft hat mehrere Monate hindurch an der Ausschmückung eines Salons für Liszt gearbeitet, die kaum reicher und gediegener gedacht werden kann. Jede der Damen lieferte ihren ausgiebigen Beitrag an kunstvoller Stickerei, und einem Dekorateur ward die in der That nicht ganz leichte Aufgabe übertragen, die verschiedenen Stickereien stylgemäss zu montiren und in den ganzen Sälen trotz der Verschiedenheit der einzelnen Stücke in unerlässliche künstleriche Harmonie zu bringen. Die Arbeiten sind nunmehr vollendet und bieten nach jeder Richtung hin Sehenswerthes. Die Stickereien sind zumeist nach im Gewerbemuseum vorhandenen „klassischen“ Mustern ausgeführt und wurde auch bei der Montirung, den Stickereien entsprechend, das altungarische Genre im Auge behalten. Zur Montirung der Möbelstoffe wurde zumeist Plüsch und Leder in gebrochenen halbdunklen Farben angewendet. Das Gedächtniss der einzelnen „Mitarbeiterinnen“ ist überall durch ein in der Mitte des gestickten Dessins unauffällig angebrachtes Monogramm verewigt. Was nun die einzelnen Arbeiten anbelangt, so ist zunächst erwähnenswerth eine aus goldduchwebtem Drapp-Wollstoff gefertigte Ottomane, deren Decke zu beiden Seiten mit reicher Stickerei auf braunem Plüsch-Grunde geziert und welche mit drei Kissen — jedes in anderer Weise gestickt — versehen ist. Die reichen Stickereien dieser Stücke stammen von den Gräfinnen Melanie und Lidia Zichy. Zwei grosse Fauteuils, im Style Henri's II. in olivengrünem Leder montirt und jeder mit brauner gestickter Kopfdecke versehen, sind — was ihre künstlerische Ausstattung betrifft — der eine das Werk von Frau Dionys von Pazmandy, der andere von Frau v. Gottmannthal. Ganz reizend in Idee und Ausstattung ist ein Sitzmöbelstück, dessen Stickerei — von Fräulein Pulszky herrührend — auf Drappleder Grund zwei Phantasie-Schwäne darstellt. Zwei Klavierstühle, mit braunem Plüsch tapezirt, sind mit Stickereien von Frau Baronin Lorand Eötvös geschmückt. Einen herrlichen Salontisch hat Frau Koloman v Völös geliefert, eine prächtige Tischdecke dazu — aus Goldbrokatstoff mit bunten Stickereien — Frau v. Vegh. Ein ganz origineller Spieltisch zeigt die Platte mit braunem Plüsch überzogen, welch letzterer mit reicher Stickerei in Blau und Gold bordirt ist, es ist dies der Beitrag der Fürstin Wrede. Wenn das Ganze einmal in dem dafür bestimmten schönen Salon des Musik-Palais aufgestellt sein wird, dürfte der heimkehrende Meister unfehlbar eine rechte Freude daran haben.

Bücher und Musikalien.

Carl C. P. Grädener Vier Duette für 2 Sopranstimmen mit Klavierbegl., Op. 67 (Berlin, Bote & Bock.

Der Komponist bietet in diesen 4 Duetten Musikstücke von werthvollem Inhalt. Die Wahl der Texte ist gut, die Musik baut die gegebenen Gedanken in vorzüglicher Weise aus, die Stimmen sind möglichst selbstständig behandelt, (sie folgen oft in der Art des Kanons in der Unterquinte), die Deklamation ist richtig nur in No. 2, „Aprillaunen“, nur will mir die viele Wiederholung der Texteworte und das Zerreissen des Wortes „April“ bei der Stelle: „der schickt sich selbst in den A—, der schickt sich selbst in den April“ nicht gefallen, die Begleitung unterstützt und hilft in ihrer Weise die Interpretation des Textes vervollständigen. Am besten sagt mir das erste Duett: „Neuer Frühling“ mit seiner drängenden, entschieden zuversichtlichen Weise zu und nächst dem No. 4 „Singe, du Vöglein singe“, das freundlich und leicht dem Ohre mit seiner einfachen und ungekünstelten Melodik und Rythmik schmeichelt. No. 2, an sich ein sehr launiges und schönes Musikstück, zieht mich durch die vielen Textwiederholungen und das Zerreissen der Sätze und Worte nicht besonders an, und No. 3 „Der Erde Recht“ scheint mit seiner ernsten Grabesstimmung sich nicht recht für die Darstellung durch 2 Sopranstimmen zu eignen, viel eher wäre wohl der Text Vorwurf für eine Chorkomposition. Die Ausführung der 4 Duette ist nicht grade leicht, obgleich die Stimmen sangbar geschrieben sind. Ihre Wirkung werden besonders No. 1 und 4 wohl nirgends verfehlen und mache ich Alle, die sich für diese Form der Gesangsmusik interessiren und nicht Sentimentales erwarten, sondern g e s u n d e s Empfinden vorziehen, auf dieses Opus aufmerksam.

Richard Wüerst: Drei Gesänge für 2 Soprane und Alt mit Klavierbgl., Op. 74. (Berlin, Bote & Bock).

Allen Frauenchören besonders zu empfehlen! Einfach und unschwer auszuführen, verbinden sämmtliche 3 Gesänge mit schöner Form und guter Stimmbehandlung edlen Klang und den Texten angepasste Stimmung. Frei von Ueberschwänglichkeit und Sentimentalität, ohne grosse Leidenschaftlichkeit, zu welcher der Text ebensowenig wie zu lebhafter Lustigkeit Anlass bietet, strahlen alle drei Gesänge eine recht angenehme Wärme des Gefühls aus. Am meisten hat mich No. 2 „Elfengesang“ (von Reinick) angezogen mit der leis flüsternden Begleitung und der so prächtig wirkenden Stelle in E-dur: „O seht, wie schön! Störet sie nicht, heimlicher Liebe Pein, heimlicher Liebe Glück.“ Auch No. 1 „Es zieht der Lenz“ (von Höfer) gefällt mir sehr, insonderheit von den Worten an: „O breite deine Flügel aus.“ In No. 3 „Mondscheinnacht“ (Berthold Sigismund), dem gehaltensten der 3 Gesänge, wirkt der Klang der 3 Frauenstimmen, die hier mehr ungleichzeitig einsetzen und etwas mehr imitirend behandelt sind, als

in den beiden andern Nummern und hier öfters eine weiterspannende Lage haben als sonst, ganz vortrefflich. Der Umfang der einzelnen Stimmen überschreitet nirgends die bequemen Grenzen und ist das Werk dadurch sowohl als des unschweren Ensembles wegen gewiss für viele Frauenchöre eine willkommene Gabe. A. Naubert.

C. Burchard: Erstes Sextett von L. van Beethoven, op. 71, als Duo für zwei Pianoforte bearbeitet. Dresden, Ad. Brauer. Zweites Sextett von L. van Beethoven, op. 81, ebenso bearbeitet. Ebendaselbst.

Beide Sextette, welche ihrem Style nach eigentlich noch in die erste Periode Beethoven'schen Schaffens gehören, obgleich op. 71 erst 1804—1805 bekannt wurde und op. 81 b erst 1810 erschien (wahrscheinlich aber schon 1806 komponirt ist), — sind durch ihre reiche und einfache Melodik wohl geeignet, einen ebenso grossen Kreis von Spielern zu gewinnen, wie das berühmte Sextett op 20. Nichts desto weniger gehören sie zu den wenigstbekannten Werken Beethoven's. Burchard, bereits bekannt als tüchtiger Bearbeiter, hat op. 71 und 81 b in Form von Duos für zwei Pianoforte Spielern von mässiger Technik zugänglich gemacht und dadurch in erfreulicher Weise die Möglichkeit geschaffen, den Werken einen grösseren Kreis von Verehrern zu eröffnen. Die Bearbeitungen sind erschöpfend bezüglich des Inhaltes, dennoch einfach und gut claviermässig gesetzt, auch jedem Spieler gleiches Recht eingeräumt.

Gustav Jensen: Drei Sonaten für Violine mit beziffertem Bass von Georg Fr Haendel für Violine und Pianoforte bearbeitet. A dur, D-dur, F-dur. Köln, P J Tonger.

Von den schönen Händel'schen 6 Violinsonaten mit beziffertem Bass ist bis jetzt nur die eine in A-dur durch David's Bearbeitung allgemein bekannt und beliebt geworden. G. Jensen hat sich das Verdienst erworben, drei weitere Sonaten, die an Schönheit, an Würde und Anmuth jener nicht nachstehen, in trefflicher Bearbeitung für Violine und Pianoforte zu veröffentlichen. Die Bearbeitung ist überall durchaus im Style und Geiste des Originales gehalten und wird viel dazu beitragen, auch diesen Theil der Händel'schen Litteratur allgemein zu verbreiten. Es wäre zu wünschen, dass Jensen auch den beiden noch übrigen sein Talent und seine Mühe zuwendete.

Heinrich Goetze: Drei Arrangements für Violine und Pianoforte 1) Fr Schubert, Moments musicals, Op. 94, IV, 2) Mendelssohn, Lied ohne Worte, Op. 62, I und 3) Field, Notturno B-dur (Harmonium oder Orgel ad libitum). Leobschütz, Karl Kothe.

Die Bearbeitungen von Heinrich Goetze sind mit musikalischer Genauigkeit und mit Pietät gegen die Originale gemacht. Die Pianofortestimme ist überall treu aus den Klavierstücken entnommen, die Violinstimme entweder nur die übertragene Melodiestimme wie in No. 2 und 3 oder aber mit grosser Zurückhaltung ohne eigene Zuthat aus dem Inhalt der Klavierstimme als Melodiestimme herausgezogen — und zwar recht geschickt und sachgemäss — wie in No. 1. Die Zugabe der Orgel, resp. dafür des Harmoniums, besteht in einer treu nach dem Inhalte akkordisch konzentrirten Begleitung, die in den wenigen Takten, wo sie eintritt, gewiss recht gut wirkt.

Jakob Blied: Musikalische Erholungen für junge Violinspieler, Op. 33, I. Band. Köln, P J Tonger.

Der vorliegende 1. Band obigen Werkes enthält 100 vom Leichtesten zum Schwereren fortschreitende Stücke für eine oder von No. 41 an auch zwei Violinen und zwar bestehen diese Stücke in „Volks- und Kinderlieder, Opern- und Tanzmelodien", die auch pädagogisch seitens des Lehrers als Unterrichtsmaterial zweckmässig verwerthet werden können, nicht bloss vom Schüler als Unterhaltung angesehen werden dürfen. Statt der zweiten Violine kann auch Klavierbegleitung eintreten, obgleich diese, da die Oberstimme derselben stets mit der 1 Violine geht, nicht sonderlich klingt. Schliesslich dürfte sich's dann noch mehr empfehlen, dem Klaviere nur die einfache Partie der zweiten Violine zu übertragen. Das Werk, seinem Zweck vollkommen entsprechend, verdient — auch seiner Reichhaltigkeit wegen — die Beachtung der betheiligten Kreise.

Halfdan Kjerulf: Scherzo für Pianoforte zu 2 Händen. Christiania, C. Warmuth.

Das Scherzo ist eine der früheren Arbeiten (1856) des nunmehr berühmten nordischen Komponisten, nichtsdestoweniger aber ein abgerundetes, hübsches und frisches Stück, das ein originelles Talent erkennen lässt und Sinn für natürliche und fliessende Schreibart zeigt. Die grosse Spielbarkeit empfiehlt das nicht umfangreiche Werk ausserdem noch mehr, so dass Konzertspieler dasselbe bei geringer Mühe mit der Hoffnung auf vielen Erfolg ihrem Programme einverleiben können.

Max Brauer: Op. 2. Drei Klavierstücke zu 4 Händen Präludium, Intermezzo, Gavotte. Köln, P. J. Tonger

Ernstes Streben und tüchtiges Können charakterisiren diese Klavierstücke. Der Komponist gehört **nicht** zu denen, die darauf bedacht sind, womöglich schon die ersten Studien gleich gedruckt zu sehen; sein Op. 2 trägt bereits den Stempel der Reife in der Erfindung wie in der Durcharbeitung. Wir werden uns freuen, einem ferneren Werke Brauer's zu begegnen und empfehlen einstweilen besonders jüngeren Komponisten das vorliegende Op. 2 zur emsigen Durchsicht.

Gotthold Kunkel: Op. 47 „Herbstabend", Idylle f. Pfte
Op. 48, Tarantella für Pianoforte.
Op. 53, Rondo grazioso für Pfte.
Alle: Mainz, B. Schott's Söhne.

Op. 60, Zwei Charakterstücke für Violoncello oder Violine mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, C. F Kahnt.

Die Idylle ist ein einfaches, schlichtes Stück, ohne besondere Prätension. Op. 48 und 53 sind recht spielbare, ansprechende Stücke, etwa im Style St. Heller's oder Schulhoff's, klingen bei flotter Ausführung recht brillant, ohne ernsthaft schwierig zu sein.

Op. 60 enthält zwei Charakterstücke, an welche man mit nicht zu hohen Ansprüchen gehen darf. Das erste ist im Klavierpart durch den Takt für

Takt wiederkehrenden gleichen Rhythmus zu monoton, in melodischer Hinsicht dagegen wirkungsvoller, das zweite kann bei lebendiger Ausführung Erfolg erzielen.

J. Alsleben.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Trios.

Carl Reinecke: 3 leichte Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 159. Leipzig, Ernst Eulenburg.

Der Klavierpart in der Schwierigkeit von Beethoven's Sonate Op. 49, G-dur und G-moll.

Zu 4 Händen.

Carl Reinecke: 3 leichte Sonaten, nach den leichten Trios behandelt und in derselben Schwierigkeit. Leipzig, Ernst Eulenburg.

Ich habe auf diese Werke schon in meiner Weihnachtsschau hingewiesen, sie haben sich inzwischen bei meinen Schülern als vortreffliches Unterrichtsmaterial bewährt.

E. B.

Winke und Rathschläge.

Zur Noteneintheilung beim Spiel.

Schon bei den ersten Stücken wird der Schüler in den einfachsten Verhältnissen des Notenzeitwerths geübt; mit zunehmender Fähigkeit wachsen auch die Schwierigkeiten, oder umgekehrt. Um in sicherer Weise fortschreiten und den Anforderungen der Korrektheit gerecht zu werden, wie auch, um sich selbst helfen und Stücke allein in richtiger Art einstudiren zu lernen, kurz um Selbstständigkeit zu erlangen, ist eine der bedeutsamsten Aufgaben die: dass immer genau alles befolgt werde, was jede Note an Zeit in sich begreift und demgemäss fordert. Da darf nie ein Moment der Eintheilung unbeachtet bleiben, wäre es auch nur der Punkt eines Punktes vom Achtel. Was darin wissentlich gefehlt wird, ist mathematischer Betrug und führt gradeswegs zur musikalischen Unvernunft: denn es gilt in der Noteneintheilung das ewige Theilungsgesetz zu respektiren, nach welchem es sich selbst feststellt, dass Ein Ganzes zwei Halbe hat, dass Zweimalzwei Vier, dass Zwei grade und Drei ungrade, dass der Theil kleiner als das Ganze ist.

Kein vernünftiger Mensch läugnet theoretisch solche Sätze, dennoch geschieht es in Wirklichkeit und in der That nur zu häufig in der Musik. durch oberflächliche Behandlung des Notenzeitwerths wird das eigene musikalische Selbst des Spielers betrogen und sein natürlich reiner Sinn durch stete Empfängniss falscher Zeitverhältnisse zerstört.

Darum walte hierin die grösseste Gewissenhaftigkeit und Strenge, bis dem Schüler die Erfüllung des Gesetzlichen in der Zeit zur eigensten Natur wurde und er so zur Stufe gebildeter Freiheit vordrang. Man pflegt die Schüler den Takt laut zählen zu lassen, aber man wird oft bemerken, dass er bei längeren Noten gern schneller zählt, wenn nicht andere Noten dazu gespielt werden, welche die Zeitstellung übernehmen- es empfiehlt sich da, kleinere weil enger zusammenliegende Takttheile zu zählen, z. B. statt vorgeschriebener vier Viertel lieber acht Achtel, ja im Adagio oft sechszehn Sechszehntel, wobei dann die zwei- und dreisilbigen Zahlen dadurch vermieden werden, dass man viermal von Eins bis Vier sprechen lässt.

Taktschwäche ist nicht immer nur an Jugendschwäche gebunden, sondern sie ist häufig Natur, also Talentschwäche, darum kommt es auch oft bei Erwachsenen und Vorgeschrittenen vor, dass gewisse längere und verlängerte Noten nicht gebührend ausgehalten werden; und die Betreffenden brauchen sich dessen nicht zu schämen, denn selbst bei Künstlern und Künstlerinnen, namentlich Opern-Sängerinnen, finde ich zuweilen arge Taktschwäche beim Festhalten des Notenwerths. — Ein eklatantes Beispiel im Klavierunterrichtsleben ist die schöne, würdig-resolute Fuge in D-dur von Bach mit den durchgeführten acht zweiunddreissigstel Gruppen im „Wohltemperirten Klavier“:



Die Figur ♪.♬ pflegt darin fälschlich in dieser Art ♩ ₃ ♪ gespielt zu werden; dort aber ist sie vier-, hier nur dreitheilig! Nur mit 4 × 4/16-Zählen wird da geholfen und oft ist's nöthig, um den Bau ganz fest ins Gefühl zu bringen, dass zum zählen noch 8 Achtel getreten werden. — Da könnte nun Jemand sagen, dass so „Talentlose“ lieber alles Musikmachen unterliessen. Gefehlt! Derartige Schüler können sonst sehr talentvoll sein. Ich bitte die ausführlichere Darlegung dieser Sache in meinem Büchelchen „Der Klavierunterricht, Studien, Erfahrungen und Rathschläge“ (J. J. Weber, 4. Auflage) unter dem Kapital „Talent und dessen Behandlung“ nachlesen zu wollen. — In allen solchen Fällen fehlt es dem Schüler an derjenigen Darstellungskraft in der Zeit, welche, auf den Raum angewendet, befähigt, ein bestimmtes Mass, z. B. einen oder mehrere Zoll in gleicher Weise fortzusetzen und nicht merklich enger (oder weiter) zu werden. So giebt es nicht nur ein Augen- sondern auch Gehörs-Mass.

Louis Köhler.

Anregung und Unterhaltung.

Dem armen Verstande gebührt wirklich niemals die erste Stimme, wenn über Kunstwerke geurtheilt wird, ebensowenig als er bei der Schöpfung derselben jemals die erste Rolle gespielt hat. Die Idee des Kunstwerks steigt aus dem Gemüthe und dieses verlangt bei der Phantasie die verwirklichende Hilfe. Die Phantasie wirft ihm dann alle Blumen entgegen, verschüttet fast die Idee und würde sie eher tödten als beleben, wenn nicht der Verstand heranhinkte und die überflüssigen Blumen bei Seite schöbe. Der Verstand übt nur Ordnung, so zu sagen, die Polizei im Reiche der Kunst. Heine.

Das Ich, die innerste Kraft, auf die zuletzt Alles ankommt, treulichst auszubilden, ihm so viel Adel, Stärke und Licht als möglich zu geben, das ist die höchste Aufgabe des Menschen; die Geister ersten Ranges haben das auch von jeher eingesehen und nach dieser Kultur getrachtet, während Andere diesen oder jenen Gegenstand ausser sich in Ordnung brachten, um ihr Selbst oft so eitel, anmassend oder boshaft zu lassen, als es ihm beliebte.

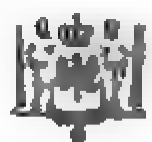
Melchior Meyr.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Januar-Sitzung hielt Herr Aloys Hennes einen Vortrag „über die Methode des Elementarklavierunterrichts". Derselbe schildert den Gang des ersten Klavierunterrichts und betont in erster Reihe, als prinzipiell wichtig, die Vereinigung der Lese- und Spielfertigkeit, dann die sorgfältige Zerlegung des Uebungsstoffes, das Hand-in-Hand-geben der Lese- und Tastübungen, sowie die entschiedene Pflege des Legato. 4 händige Stücke beim Elementarunterricht verwirft er. Die Darlegung des Vortragenden findet allgemeinen Beifall, mit Ausnahme der Ansicht über das 4 händige Klavierspiel, worin der Vortragende besonders in Herrn A. Werkenthin einen erfolgreichen Opponenten findet. Auch sonst giebt der Vortrag des Herrn Hennes reiche Gelegenheit zur Entfaltung weiterer Gesichtspunkte, worin sich besonders die Herren P. Seifert und Prof. Alsleben hervorthun. — Die Fortsetzung der eigentlichen Tagesordnung, welche sich mit der „Feststellung der Definitionen aller bei der Theorie des Musikunterrichts gebräuchlichen Bezeichnungen" zu befassen hat, wird demnächst erfolgen.

Dienstag, den 3. Februar, Abends 8 Uhr, Sitzung im grossen Saale der Königl. Hochschule. Tagesordnung: Ueber den Elementar-Klavier-Unterricht. 2. Vortrag des Herrn Aloys Hennes. — Ballotage.

Anzeigen.



Königliche Hof-Pianoforte-Fabrik

En-gros und Export-Handlung von

C. Wolkenhauer

Stettin, Louisenstr. 13.



Hoflieferant

Sr. Kais. Königl. Hoheit des Kronprinzen des Deutschen Reiches und von Preussen.
Sr. Königl. Hoheit des Grossherzogs von Baden.
Sr. Königl. Hoheit des Grossherzogs von Sachsen-Weimar.
Sr. Königl. Hoheit des Grossherzogs von Mecklenburg-Schwerin.

Grösstes, ältestes und bestrenommirtes Unternehmen der Provinz, jährlicher Umsatz über 1000 Instrumente, verkehrt ausser in Deutschland, in Russland, England, Dänemark, Holland, Spanien, Nord- und Süd-Amerika.

Verkaufslager in fast allen grösseren Städten Deutschlands.
Filialen: Stolp i. Pomm., Lauenburg i. Pomm., Cöslin, Hamburg, Glasgow.
Errichtet im Jahre 1853.

Inhaber der Firma: Königl. Preuss. Kommerzien-Rath, Ritter etc. **H. Wolkenhauer.**

Die Firma versendet **Pianinos** in Kreuzsaitenbau nach allen Plätzen Deutschlands und des Auslandes zum Engros-Fabrikpreise von 540 bis 1[illegible]0 Mark **auf Wunsch zur Probe.** Nicht gefallende Instrumente werden zurückgenommen. Bezahlung bei voller Zufriedenheit und nach Empfang der Sendung. **Garantie 10 Jahre.** Gebrauchte Instrumente werden in Zahlung genommen. Auch können die Kaufsummen auf Wunsch der Käufer in monatlichen oder vierteljährlichen Raten berichtigt werden.

Neueste Erfindung im Pianofortebau: Wolkenhauer's Patent-Pianinos.
Patentirt für das Deutsche Reich laut Patent vom [illegible] November 188[illegible], für Frankreich laut Patent vom 16. September 18[illegible], für Belgien laut Patent vom 31. Juli 18[illegible].

Trotz der Vervollkommnung der Klaviere in neuerer Zeit war es bisher doch nicht möglich, den Ton derselben für die Dauer in gleicher Güte zu erhalten, weil es kein Mittel gab, um das zu den Resonanzböden der Instrumente verwandte Material von den Einwirkungen der Luft, der Witterung und anderen äusseren Einflüssen unabhängig zu machen. In Folge dessen verloren selbst solide und gut gebaute Instrumente ihren Ton meistens nach einigen Jahrzehnten, während andere Instrumente, namentlich Geigen, durch den Gebrauch nur besser werden, so dass derartige Instrumente selbst aus früheren Jahrhunderten heute noch hohen Werth besitzen.

In Folge einer neuen für das Deutsche Reich und das Ausland patentirten Erfindung, betreffend die chemische Bearbeitung des Materials der Resonanzböden, baut die obige Hof-Pianoforte-Fabrik eine neue Gattung Pianinos, deren Tonschönheit die höchste Stufe der Vollkommenheit erreicht und welche in tonlicher Hinsicht, wie die Geigen, durch den Gebrauch nicht abnehmen, sondern besser werden.

Specialität:
Wolkenhauer's Patent-Pianinos, sogenannte Lehrer-Instrumente mit neuen patentirten imprägnirten Cello-Resonanzböden in drei Grössen und speciell für nordisches Klima berechneten unverwüstlichen Mechaniken und von bisher unübertroffener Haltbarkeit.

Der Ton und die **Haltbarkeit** dieser Pianinos erreichen in Folge einer neuen, für das Deutsche Reich und das Ausland patentirten Erfindung die höchste Stufe der Vollkommenheit, so dass dieselben in Tonfülle und Spielart kleinen Flügeln gleichen, in Tonschönheit aber dieselben übertreffen.

Auch sind diese bereits in den weitesten Kreisen bekannten und berühmten Instrumente auf den verschiedensten Konservatorien, Musik-Akademien, Schulen, Seminarien, Hülfs-Seminarien, Präparanden-Anstalten etc. eingeführt und sowohl in den Kreisen der Lehrer als des Publikums als vorzüglichste Schul- und Uebungsinstrumente bekannt.

Bezugs-Bedingungen.

1) Für jedes aus der Fabrik bezogene Instrument wird eine kontraktliche Garantie von 10 Jahren derart geleistet, dass jede innerhalb dieser Frist etwa vorkommende Reparatur am Wohnort des Käufers kostenlos besorgt wird. 2) Instrumente, welche nicht gefallen, werden innerhalb drei Monate nach Empfang derselben kostenlos umgetauscht. 3) Die Fabrik übernimmt beim Versandt ihrer Instrumente auch sämmtliche Gefahr des Transportes dergestalt, dass sie sich verpflichtet, auf dem Transport etwa vorkommende Beschädigungen an Ort und Stelle kostenlos zu repariren. 4) Die Instrumente werden franco bis zur nächsten Eisenbahnstation des Empfängers gesandt. 5) Verpackungskosten, Rollgeld (sogenanntes Leihgeld für Verpackungskisten, welche zurückgenommen werden) oder ähnliche Kosten werden nicht berechnet. 6) Die Berechtigung der Kaufsummen resp. der ersten Theilzahlungen wird nicht früher beansprucht, als bis die Käufer in den Besitz der entsprechenden Instrumente gelangt sind und die Erklärung abgegeben haben, dass sie mit denselben vollständig zufrieden sind. 7) Die Kaufbeträge werden entweder baar, in diesem Falle mit entsprechendem Rabatt, oder in Monats-, Quartals- oder Semester-Raten berichtigt. — Ob resp. welche Abzahlung geleistet werden soll, bleibt vorgängiger Vereinbarung überlassen. Die niedrigste Rate pro Monat beträgt 20 Mark, pro Quartal 60 Mark. — Die Verträge auf Theilzahlungen werden auf Grund der Kaufverträge des Geschäfts abgeschlossen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 4. **Berlin, 15. Februar 1881.** **IV. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Geschichtliches über den Klavierfingersatz.

Von **Louis Köhler.**

Der Fingersatz steht mit dem Anschlage in eben so enger Beziehung, wie dieser mit der Mechanik und mit der Handhaltung. Vor ungefähr 400 Jahren wurden die ersten zarten Klaviere*) schon mit der leisesten Druckberührung zum Klingen gebracht und hatten nur einen winzigen kurzen Ton: Klangbindung konnte man folglich auf dem Klavier weder kennen noch fordern, die Tonabsätze waren überall vorhanden; auch gab es damals nur viel schmalere und kürzere Tasten als jetzt. Bedenkt man dazu noch die Einfachheit der damaligen Komposition und Technik, so erklärt sich die Thatsache, dass man gleichsam mit nur fühlend ausgestreckten, schlaff und leise aufdrückenden Fingern spielte, dass dabei die zwei kurzen Endfinger 1 und 5 von selbst von der Klaviatur zurück blieben und dass man also lange Zeit, bis gegen 1700 und länger, fast nur mit den langen Fingern 2 3 4 spielte. Man setzte den 2. über den 3., den 3. über den 4., den 3. über den 2. Finger und gebrauchte anfangs gar nicht, später nur ausnahmsweise einen Endfinger.

Das „Uebersetzen" der Finger 2 3 4 übereinander ist aber keineswegs so zu verstehen, als ob es gebunden ausgeführt worden sei; es würde damit eine so zwangvolle Handverdrehung verknüpft gewesen sein, wie sie noch jetzt den geübtesten Spielern schwer fallen müsste. Man setzte darum einfach ab, rückte die Hand mit möglichst geschickter Schlüpfung seitwärts und stellte den neuen Finger (z. B. nach dem 3 oder 4 den 2 — oder umgekehrt) nebenan. Selbst wenn der 1. Finger nothwendig gebraucht werden musste und ihm z. B. der 2., 3. oder 4. Finger nach der Daumenseite zu folgte, führte man dies mehr durch Weiterrücken der Hand und Nebensetzen als durch gebundenes Uebersteigen aus. Wohl nur so erklärt sich die Thatsache, dass der Spieler, der zuerst die Bindung durch wirkliches Ueber- und Untersetzen vollzog, als sonderbarer Neuerer galt, der ja „einen Finger über und unter den andern stellt"" —

Der einst berühmte Kontrapunktist E. N. Amerbach (1571 zu Leipzig) hat folgende Fingersetzung der F-dur Tonleiter aufgezeichnet, wie sich selbige noch über 200 Jahre (also auch noch zu Bach's Zeit: 1685 bis 1750) vielfältig in Gebrauch erhielt:

Rechts:	2	3	2	3	2	3	2	3.		4	3	2	3	2	3	2	3
	F	G	A	B	C	D	E	F.	—	F	E	D	C	B	A	G	F
Links:	4	3	2	1	4	3	2	1.		2	3	2	3	2	3	2	3.

Man sieht sowohl das Unbeholfene als auch das (selbst für damals) befremdende

*) J. Fischhoff hat eine ausführliche Geschichte des Klavierbaues veröffentlicht. — Rob. Eitner hat eine solche kurz zusammengefasst und über den alten Fingersatz Notizen gegeben: Neue Zeitschrift für Musik. 1862 (Band 56) Nr 4, 5 und 6. Von den Notizen des Aufsatzes sind hier etliche benutzt worden.

Inkonsequente dieser Fingersetzungen: die linke aufwärts, in welcher der Daumen ziemlich täppisch auf B kommt, hätte wohl geeigneter für die rechte abwärts gebraucht werden können. Der 5. Finger muss damals (wie jetzt noch beim Harfenspiel) ganz ungebraucht gelassen sein, obschon er durch seinen Wuchs den Tasten viel näher ist als der viel weiter zurückstehende Daumen; mit Hilfe des 5. Fingers hätte die Linke (selbst von dem damaligen Standpunkte aus) viel praktischer mit 5 4 3 2 beginnen können.

Dass ein gebundenes Uebersetzen damals nicht gekannt war, beweiset sich an der linken Folge BC, wo man schwerlich das sehr mühsame Binden angewendet, sondern nur einfach bei B ab- und bei C neu angesetzt haben wird.

Indessen waren immer verschiedene Fingersetzungen für jede Tonleiter in Gebrauch. Für die C-dur Tonleiter existirt von Daniel Speer aus 1697 dieser Fingersatz:

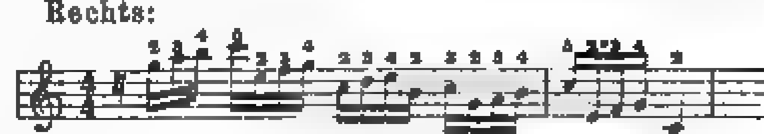
Rechts: 3 4 3 4 3 4 3 4. 4 3 2 3 2 3 2 3.
CDEFGAHC. — CHAGFEDC.
Links: 2 3 2 3 2 3 2 3. 3 4 3 4 3 4 3 4.

Hier sind beide Endfinger ausgeschlossen.

Es scheint damals, trotzdem dass von einzelnen Musikern Kunstanweisungen mit Fingersatzbeispielen veröffentlicht worden waren, an Uebereinstimmung der Spiel- und Fingersatzkunst in der Praxis gefehlt zu haben. Jeder lehrte, was ihm persönlich bequem war, oder gar was ihm der Zufall und blinde Instinkt in die Finger gab — je nachdem er Spielgeschicklichkeit besass.

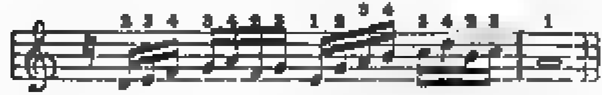
Einige bezifferte Passagen aus der Zeit der zuletzt angeführten Fingersetzungen (der Jugendzeit Seb. Bach's) sind folgende:

Rechts:



Hier ist der Daumen, wie es scheint, mit Willen vermieden worden und lieber der 2. weit herbeigezogen.

Rechts:



Hier scheint dagegen der 5. Finger geflissentlich umgangen zu sein, es hätte sonst praktischer der 1. beginnen können.

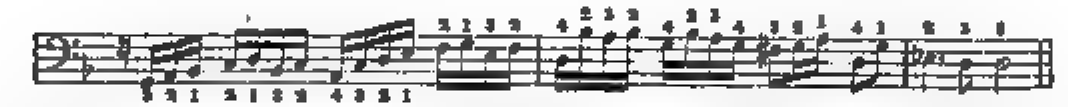
Links:



Der 4. und dritte bei × sind hier auffallende Finger. Vor jenem 4. den 1. auf G gesetzt, würde die Ausführung erleichtert haben, wenn man nicht auf C den 5. gebrauchen wollte; eine getrennte Fingerfolge, wie 4 3 — 1 (mit Auslassung des 2.) scheint man damals nicht angewendet zu haben, sonst würde beim zweiten × auf H der 4. und auf C der 2. (also eine Folge getrennter Finger) gekommen sein. Heute würde man statt des letzen 2 Fingers in jener Basspassage jedenfalls den 1. auf C nehmen, und auf dem nächsten E den 4.

Man sehe nun auch noch diese Fingersetzung an:

Links:



Zuerst fällt hier der Gebrauch des Daumens auf der Obertaste B auf, obgleich man ihn in selbiger Zeit sogar auf Untertasten nicht gern gebrauchte; der folgende 2. Finger auf C konnte nicht ohne Absetzen gebraucht werden, was wieder beweiset, dass ein eigentliches gebundenes Uebersetzen nicht bekannt und das Absetzen nicht bemerkbar war. Der Anfang mit dem 5. hätte viel leichteres Spiel gegeben, zumal, wenn er auch auf die achte Note, A, gestellt worden wäre; aber vor dem 5. scheint man hier wieder grosse Scheu gehabt zu haben! — ist derselbe doch sogar auf der ersten Note des zweiten Taktes, peinlich genug, vermieden und auch nicht auf das spätere Fis gesetzt worden, obwohl doch der 5. obertastengemässer liegt als der (vorhin auf B gebrauchte) Daumen! — Es ist eben nirgends eine feste Methode, ein Prinzip für den Fingersatz erkennbar

(Fortsetzung folgt.)

Die Thätigkeit des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin im Jahre 1880.

Von **Alfred Kalischer.**

(Aus dem Jahrbuch des Vereins der Musiklehrer und Lehrerinnen, II. Jahrgang.)

Darf in der Chronik des Berliner Musiklehrer-Vereins das Jahr 1879, in welchem der Verein begründet wurde, füglich als das Jahr seiner constitutionellen Ausbildung angesehen werden, dann ist das vergangene Jahr 1880 als das erste Jahr zu bezeichnen, in dem der Verein in unverdrossener Stetigkeit seinen klar ausgesprochenen Zweck, die materiellen und ideellen Interessen des Musiklehrerstandes zu fördern, zu erfüllen begann.

Die **materielle** Wohlfahrt des Vereins hat sich in diesem Jahre folgendermassen gestaltet.

Gleich in der ersten Zeit des Jahres trat das ebenso wichtige als erfreuliche Ereigniss ein, dass das Oberpräsidium der Provinz Brandenburg das gesammte Statut der Krankenkasse bestätigte. Demnach durfte nach diesem wichtigen Datum, dem 6. Februar 1880, die Krankenkasse des Vereins in Kraft treten, um Mitglieder in Krankheitsfällen zu unterstützen.

Diese Bestätigung von Seiten der Obrigkeit trug die weitere Folge nach sich, dass sich die Mitglieder des Vorstandes und des Curatoriums der Krankenkasse veranlasst fanden, ihr Amt niederzulegen und eine ausserordentliche General-Versammlung zum Zwecke einer Neuwahl anzuberaumen. In derselben wurden sämmtliche Mitglieder des Vorstandes und des Curatoriums wiedergewählt. An Stelle des Curatoriums-Mitgliedes Hrn. Rich. Schmidt, der inzwischen ausgeschieden war, wurde Herr Prof. Dr. Eduard Franck gewählt.

Zu Anfang des obengenannten Monats konnte auch das nach der Idee des Herrn A. Werkenthin vom Vorstande herausgegebene „Jahrbuch des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin für 1880“ dem Publikum übergeben werden, damit sich dasselbe bei der Wahl einer musikalischen Lehrkraft dessen bedienen könne. Wie im gegenwärtigen Jahre, so lag auch im vorigen Jahre die Redaction dieses Büchleins dem Begründer dieser literarischen Idee und dem I. Schriftführer des Vereins ob. Gegen Ende dieses Vereinsjahres konnten verschiedene Mitglieder die erfreuliche Thatsache constatiren, dass das Büchlein seine wohlthuenden Früchte zu tragen beginne, wonach denn von demselbigen ein immer grösserer Nutzen für die Zukunft zu erhoffen ist.

Der Verein hielt mit Ausnahme des Augustmonats jeden Monat des Jahres eine Sitzung ab, wofür ihm durch besonders dankenswerthe Munificenz der Cultusbehörden und durch gütige Vermittlung des Directoriums der Königl. Hochschule für Musik der grosse Musiksaal derselben zur unentgeltlichen Verfügung gestellt ist. Die periodischen Sitzungen des Vereins fanden (wie auch in diesem Jahre) stets am zweiten Dienstage des Monats statt. Eine Ausnahme bildet statutengemäss nur die General-Versammlung im November, welche am ersten Dienstag des Monats zu tagen hat. Unter diesen 11 Vereins-Sitzungen waren diejenigen im März, November und December General-Versammlungen.

Der Vorstand allein trat — ausserordentliche Veranlassungen abgerechnet — in der Regel alle 14 Tage des Sonnabends zu einer Sitzung zusammen. In den Vorstands-Sitzungen wurden alle Vereinsangelegenheiten berathen, ehe sie *in pleno* zur Erörterung kamen. Hier wurde die jedesmalige Tages-Ordnung festgestellt, ferner die Referate über die Vereins-Versammlungen, deren Abfassung dem I. Schriftführer obliegt, endgültig festgestellt. Die Referate werden dann, so wie sie der Vorstand gutgeheissen hat, vom I. Schriftführer an 20 politische und musikalische Zeitungen befördert.

Es mögen nun die wichtigsten Anträge folgen, die von verschiedenen Mitgliedern behufs weiterer gedeihlicher Entwickelung des Vereinslebens eingebracht worden sind. Schon im Februar v. J. stellte Herr Prof. Breslaur zwei Anträge, die indess erst viel später ihre Erledigung fanden. Derselbe beantragte: 1) „Der Verein möge auch solche Fachgenossen als Mitglieder aufnehmen, welche nur dem Allgemeinen Musiklehrer-Verein, mit Ausschluss der Beziehungen zur Krankenkasse, angehören wollen.“ Und 2) „Jedes Vereinsmitglied möge sich verpflichten, 50 Pfg. zur Bestreitung der Begräbnisskosten für jedes verstorbene Mitglied aufzubringen, dessen Angehörige die Hülfe des Vereins beanspruchen.“ Das Schicksal des ersten dieser Anträge, der im Laufe des Vereinsjahres innerhalb der Sitzungen mehrfach besprochen wurde, erfüllte sich indess erst in der ausserordentlichen General-Versammlung des December, in welcher er eine höchst animirte Debatte hervorrief. Er wurde schliesslich mit knapper Majorität abgelehnt. Demnach erstreckt sich bis auf Weiteres unser Musiklehrer-Verein nur auf die Provinz Brandenburg; all seine Mitglieder müssen zugleich Mitglieder der Krankenkasse sein. — Erfolgreicher war der zweite Antrag des Herrn Prof. Breslaur. Bereits in der März-Sitzung wurde derselbe unter dem Titel „Vereinigung für den Sterbefall“ in folgender

etwas veränderter Fassung angenommen: „Jedes Mitglied, welches sich verpflichtet, diesem Vorschlage beizutreten, erlangt die Berechtigung, dass im Falle seines Todes seinen Angehörigen von jedem einzelnen Mitgliede dieser Vereinigung 50 Pfg. zur Bestreitung der Beerdigungskosten sofort gezahlt werden.“ Die geschäftliche Regelung dieser „Vereinigung für den Sterbefall“ übernimmt der Rendant des Vereins. Im Laufe des Jahres sind dieser freiwilligen Vereinigung 109 Mitglieder, also die grössere Hälfte, beigetreten.

Ein Antrag, den Herr Dr. A. Kalischer in der April-Sitzung auf Veranlassung einiger weiblichen Mitglieder einbrachte, dass den Vereinsmitgliedern an jedem Sitzungsabende Musik dargeboten würde, fand keine Zustimmung. Indess wurde in der ausserordentlichen General-Versammlung des December ein Aehnliches anstrebender Antrag des Herrn A. Werkenthin in der Form angenommen, dass instructive Instrumental-Vorträge in den Vereins-Sitzungen stattfinden sollen.

Endlich ist noch ein Antrag des obengenannten Herrn zu erwähnen, der ebenfalls in der December-Sitzung seine Erledigung fand. Herr Werkenthin hatte eine Revision des allgemeinen Vereins-Statutes beantragt, weil zwischen diesem und dem Krankenkassen-Statute gewisse Widersprüche obwalteten. Die Versammlung vertraute dem Antragsteller die Revision allein an und genehmigte in der letzten ausserordentlichen General-Versammlung das gesammte von demselben revidirte Statut. Demzufolge wird in nächster Zeit eine neue Ausgabe des allgemeinen Vereins-Statutes veranstaltet und den Vereinsmitgliedern übermittelt werden.

Dienstag, den 2. November, fand die statutenmässige General-Versammlung statt. Der Vorsitzende warf hierin einen Rückblick auf die Thätigkeit des Vereins seit der letzten General-Versammlung.

Sodann wurde vom Rendanten ein Bericht über den Stand der Kasse gegeben. Aus dem Vortrage des Vereins-Rendanten ging hervor, dass sich am 2. November a. p. das Gesammtvermögen des Vereins auf 2676,09 Mk. belief. Dem Rendanten wurde, nachdem ihm Herr Prof. A. Löschhorn als stellvertretender Vorsitzender des Curatoriums die vollste Anerkennung für seine Verwaltung ausgesprochen hatte, Decharge ertheilt und der einmüthige Dank der Versammlung ausgedrückt. Die darauf folgende Neuwahl des Vorstandes und Curatoriums ergab die Wiederwahl aller bisherigen Mitglieder, welche nunmehr bis zum November 1881 die ihnen übertragenen Ehrenämter zu verwalten haben.

Die Frequenz des Vereins ist trotz der Schwierigkeiten, mit denen ein junger Verein naturgemäss zu kämpfen hat, in stetem Wachsen begriffen. Zu Neujahr 1880 zählte derselbe 185 Mitglieder, zu Neujahr 1881 hatte er die Zahl 200 erreicht.

Den dankenswerthen Bemühungen des Vereins-Arztes Herrn Dr. P. Biesenthal ist es gelungen, den Vereinsmitgliedern zur Zeit der Sommerfrische eine besondere Vergünstigung zu verschaffen. Denselben ist es nämlich ermöglicht, einen Badeort unter weit wohlfeileren Bedingungen als üblich zur Kur besuchen zu können. Die Auswahl der Kurorte, die den Vereinsmitgliedern jetzt jeden Sommer eine derartige Vergünstigung gewähren, ist eine recht stattliche.

In diesem Jahre ward dem jungen Vereine auch schon mannigfache Gelegenheit gegeben, zu zeigen, dass er die Fähigkeit, nach aussen hin zu repräsentiren, in reichlichem Maasse besitzt.

Dies zeigte zunächst der würdige Verlauf seines ersten Stiftungsfestes am 4. März im Hôtel Impérial (Arnim), das sich einer zahlreichen Betheiligung zu erfreuen hatte. Der Vorsitzende, Herr Prof. Dr. J. Alsleben, konnte hier aufs neue glänzend seine Kraft bewähren, derartige Festlichkeiten wohl zu inauguriren und zu leiten. Klavierspiel und Gesang (ausgeführt von Frl. Therese Hennes, Dr. Hans Bischoff, Xaver Scharwenka und Frl. Türcke) würzten gar anmuthig und kräftig die Freuden der Tafel. Besonderen Beifall erwarb sich die humoristische Beigabe in Form einer Nummer des „Klavier-Lehrer“, für deren Abfassung Herr A. Werkenthin mit Recht den Löwenantheil beanspruchen darf. Neben ihm sind als Humoristen die Herren Prof. E. Breslaur, A. Hennes und R. Dobritzsch wacker in die Arena getreten.

Nicht lange darnach, am 1. April, ward dem Vorstande in *corpore* die ehrenvolle Aufgabe zu Theil, dem Ehrenpräsidenten des Vereins, Herrn Prof. Dr. Theodor Kullak zur Feier des 25jährigen Bestehens seiner glorreichen „Neuen Akademie der Tonkunst“ gratuliren zu dürfen. Der Empfang von Seiten des verehrten Jubilars war über alle Beschreibung herzlich, collegialisch, gastlich. — Hieran reiht sich passend die Mittheilung von einem anderen erfreulichen repräsentativen Momente aus dem Specialleben des Vorstandes. Es betrifft ein Vereinsereigniss, das an der Grenzscheide des vergangenen und des gegenwärtigen Jahres steht. In der bereits mehrfach genannten ausserordentlichen General-Versammlung des Decembermonats wurde nämlich für Herrn Prof. Dr. Joseph Joachim die Ernennung zum Ehrenmitgliede des Vereins votirt. Die in kunstreichster Kalligraphie ausgeführte, vom Gesammtvorstande unterzeichnete Adresse, welche von Prof. Joachim's Ernennung zum Ehrenmitgliede Kunde giebt, wurde Sonntag, den

2. Januar, vom Gesammtvorstande dem gefeierten Künstler und Lehrer überreicht, der über diese Auszeichnung sichtbar gerührt war — und in tief bewegten Worten die begeisterungsvolle Ansprache des Herrn Prof. Alsleben erwiderte —

Der Berliner Musiklehrer-Verein gab im Jahre 1880 nun aber auch evidente Beweise, dass ihm die idealen Interessen des Musiklehrerstandes ebenfalls wohl am Herzen liegen.

Sowohl von interner als auch von externer Seite wurde es als ein Bedürfniss empfunden, dass der Berliner Musiklehrer-Verein auch zu einer Bibliothek gelange. Den Grundstock für eine solche bildete J. Hesse's „System des Klavierspiels", welches der verdienstvolle Autor dem Verein verehrte. In späterer Zeit folgte ein anderer Autor, der sich um die Ausbildung des Klavierspiels wohl verdient gemacht hat, nach. Es ist dies Herr H. Germer in Dresden, welcher dem Verein ein Exemplar seiner „Technik des Klavierspiels", seiner „musikalischen Ornamentik" und seiner „Rhythmischen Probleme" zum Geschenke gab. Der Verein fühlt sich für alle derartige Gaben zu tiefem Danke verpflichtet. Die provisorische Verwaltung dieser embryonalen Vereinsbibliothek wurde dem I. Schriftführer des Vereins übergeben.

Ein Verein, der es sich zur Aufgabe macht, Einfluss auf die progressive Entwicklung des Musikunterrichts zu gewinnen, zumal ein solcher, der überwiegend aus Klavier-Lehrern und Lehrerinnen zusammengesetzt ist, muss der Musik-Pädagogik und demzufolge auch den musik-pädagogischen Lehrmitteln ein besonderes Interesse widmen. Hierbei ist Herr Prof. Breslaur besonders hervorzuheben, der das Studium aller möglichen musik-pädagogischen Lehrmittel als seine specielle Domaine ansehen darf. Derselbe machte in diesem Vereinsjahre die Mitglieder nach und nach mit folgenden Instrumenten bekannt: mit dem Kampf'schen Gradhalter, mit dem Decher'schen Metronom, mit den Seeber'schen Fingerringen und mit dem Pignol'schen Roll-Lineal, die sämmtlich von demselben des Näheren erklärt wurden. Die Gley'sche Taktuhr führte der Erfinder Herr Gley in einer Sitzung selbst erläuternd vor.

Allerlei interessante literarische Mittheilungen (über neue Editionen, über Prof. Löschhorn's „Schule der Geläufigkeit" etc.) machten von Zeit zu Zeit die Herren Proff. Dr. J. Alsleben und E. Breslaur.

Der Vorsitzende, der wiederholt Gelegenheit nahm, das Thema „welches sind die weiteren Ziele des Vereins?" zu behandeln, stellte es als eine weitere Aufgabe hin, dass nun auch wissenschaftliche Vorträge gehalten werden müssten, die geeignet seien, zur geistigen Hebung des Musiklehrerstandes ihr Scherflein beizutragen.

In der Mai-Sitzung wurde der Anfang mit derartigen belehrenden Vorträgen gemacht. Herr Dr. A. Kalischer sprach „Ueber eine anzustrebende Vereinbarung in der Behandlung der Harmonielehre." Der Vortragende, von der Ansicht ausgehend, dass gerade ein Verein wie der Berliner Musiklehrer-Verein berufen erscheine, zur Einheit in dieser Materie beizutragen, entwickelte in gedrängter Kürze seine Anschauungen von einem logischen Akkordsystem, das er vor einiger Zeit ausführlich im Vereinsorgan, dem „Klavier-Lehrer", erörtert hatte. Die Hauptsache bewegte sich um eine erschöpfende Lehre von den Septimen-Akkorden, wie sie sich aus der consequenten Berücksichtigung der beiden, unserer gesammten Musik zu Grunde liegenden Tongeschlechter, nämlich dem Durgeschlecht und dem Mollgeschlecht, ergebe. Dieser Vortrag rief eine sehr lebhafte Discussion hervor. — An demselben Abend hielt auch noch Herr J. Hesse einen Vortrag „Ueber eine Neutheilung des Klaviertasten-Terrains innerhalb einer Oktave." Die Resultate der von dem Vortragenden vorgenommenen Messungen an der Tastatur sind namentlich für die Fingersetzung und bequemere Spielart von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Seine Auseinandersetzungen erweckten lebhaftes Interesse.

Im Juni und Juli sprach Herr Prof. Dr. J. Alsleben über „Das musikalische Lehramt", ein Thema, das derselbe im Anschluss an eine von ihm verfasste ebenso betitelte Schrift ausführte. Einen Haupttheil des Vortrages bildete die erschöpfende Auseinandersetzung der zum musikalischen Lehramte erforderlichen Kenntnisse und Fertigkeiten, wie auch insbesondere der Charaktereigenschaften. Der Vortragende verlas mehrere wesentliche Theile der obenerwähnten Schrift, betonte, dass er damit nur anregen wollte und äusserte den Wunsch, dass nunmehr auch andere Collegen über bestimmte Gebiete des musikalischen Unterrichts Vortrag halten möchten. — Auch an diese Vorträge knüpfte sich eine sehr lebendige Debatte. Zu den eifrigsten Debattanten gehörten hierbei, wie überhaupt im gesammten Vereinsleben, die Herren O. Eichberg, O. Lessmann, Prof. A. Löschhorn und A. Werkenthin. Es darf als erfreuliches Symptom begrüsst werden, dass mitunter auch weibliche Mitglieder wacker in die Debatte eingriffen. — In einer späteren Sitzung erklärte der Verein sein volles Einverständniss mit dem Inhalte der obenerwähnten Schrift des Vorsitzenden. Im Anschluss daran wurde festgesetzt, dass in späteren Vereinsabenden noch eine Reihe von Vorträgen und Erörterungen folgen sollte, welche speciell auf die verschiedenen Gattun-

gen und Phasen des Musik-Unterrichts einzugehen hätten.

Schliesslich ist noch einer anderen idealen Aufgabe Erwähnung zu thun, die sich der Verein auf Veranlassung des Herrn Prof. Breslaur gestellt hat. Ursprünglich lautete die Aufgabe so: „Feststellung der Erklärung einiger bei der Theorie des Musik-Unterrichts gebräuchlichen Bezeichnungen." Als man nun in der September-Sitzung dieses Thema, dessen Referat Herr Dr. A. Kalischer übernommen hatte, erörterte, wurde diese Aufgabe laut Beschluss der Versammlung dahin erweitert, dass der Berliner Musiklehrer-Verein es unternehmen solle, alle beim praktischen Musik-Unterrichte vorkommenden theoretischen Begriffe logisch festzustellen. In der September-Sitzung trug der Referent in dieser Angelegenheit, nachdem vorher eine Commission über die vorzuführenden Begriffserklärungen berathen hatte, Alles vor, was mit dem Begriff des Taktes, mit den Versetzungszeichen, mit dem grossen und kleinen Halbton zusammenhängt. Da dieses Referat eine längere Discussion hervorrief, gelangte der Verein zur Einsicht, dass es gerathener sei, wenn erst die gesammte Materie erschöpfend in einer Commission behandelt würde, ehe sie *in pleno* zur Erörterung kommt. So wurden die weiteren hierhergehörigen Vorarbeiten der Commission überwiesen, welche der Gesammtvorstand und Herr Prof. Löschhorn bildet. Dieses wird denn eine wesentliche geistige Aufgabe des Vereinsjahres 1881 bilden.

Hiermit dürfte das Bild von dem mannigfaltigen Vereinsleben des Jahres 1880 erschöpft sein, auf das der Verein mit voller Genugthuung zurückschauen kann. Nur der eine Wunsch darf nicht unterdrückt werden, dass sich immer mehr noch gerade solche Mitglieder thatkräftig dem Vereinsleben widmen möchten, denen eine autoritative Kraft innewohnt.

Gewiss können die Grossen der Kunst in solchen Versammlungen nichts für ihre geistige Entwicklung erlernen: allein dadurch, dass sie von ihren reichen Geistesschätzen an die Bedürftigen im Geiste freudig mittheilen, können sie ihren eigenen Geist verjüngen und ihr Gemüth erquicken.

Sie gerade können an sich stets aufs neue die ewige Wahrheit des heiligen Wortes erproben, wonach

„Geben seliger ist denn Nehmen."

Musik-Aufführungen.

Berlin, 11. Februar 1881.

— Sonnabend, den 22. Januar liess sich der Sänger-Komponist Herr Adolf Wallnöfer in der Sing-Akademie hören. Er kommt aus Wien, und gedenkt sich hier am Ort als Gesanglehrer niederzulassen. Um diesen Zweck schnell und sicher zu erreichen, den Ruf eines maestro del canto im Sturme zu erobern, ist's gewiss das beste Mittel, ein Konzert zu geben, zu singen und zu — siegen. Leider erwies sich Herr W. nicht als ein Cäsar des Gesanges, er kam, sang und — siegte nicht. Sein fortwährendes Tremoliren, gepaart mit undeutlicher Aussprache, eine nicht immer sichere Intonation und wenig Vornehmheit in der Manier zu singen bereiteten ihm diese Niederlage. Er wird also darauf bedacht sein müssen, durch die Leistungen seiner zukünftigen Schüler den Beweis darzubringen, dass er ein tüchtiger Lehrer sei. Erhoffen wir, was wir vom Sänger nicht vermögen, von dem guten Musiker, dem Komponisten.

Die Pianistin Frl. Adele a. d. Ohe und der Violinist Herr Kotek unterstützten den Konzertgeber, und errangen sich durch ihre technisch ganz vortrefflichen Leistungen, letzterer auch durch eine romance élégiaque eigner Komposition, grossen und wohlverdienten Beifall.

Das 1. Montags-Konzert (II. Cyclus) der Herren Hellmich und Mahnecke war in vielfacher Beziehung interessant. Zuvörderst durch die Vorführung eines Sextett's Es-dur von Beethoven für 2 Violinen, Viola und Violoncell und 2 obligate Hörner, welche von den K. Kammermusikern Herren Willner und Strahlendorff mit wundervollem Ton, wenn auch nicht durchweg gleich sicherem technischen Gelingen geblasen wurden. — Dann durch die Mitwirkung von Frl. Therese Hennes, die aus der Schule ihres Vaters, des bekannten Verfassers der „Klavier-Unterrichtsbriefe", hervorgegangen, schon als Kind nicht ungewöhnliches Aufsehen erregte. Augenblicklich ist sie Schülerin Kullaks, und es galt wohl, zu erproben, ob ihr Können bis zu dem Punkte gediehen wäre, dass sie den schweren Schritt aus der Klasse in die Arena der Berliner Konzertsäle mit Sicherheit und Berechtigung wagen dürfte. Wir können dem, in Hinsicht auf die technische Fertigkeit, welche die jugendliche Pianistin an den Tag legte, besonders wenn sie sich in dem Rahmen kleinerer Aufgaben hielt, nur unsern Beifall geben, und thun es mit der besondern Freude, die in uns stets der Anblick eines schönen und unermüdlich strebsamen Talentes erweckt. Wir hoffen jedoch von der Einsicht ihres Lehrers sowie ihres Vaters, dass sie dem jungen Mädchen nun noch Zeit gönnen, geistig und seelisch heranzureifen, damit sie begreifen lerne, was sie spielt, dass sie fühle, wie sie spielen müsse. Die rechte Erziehung eines grossen Talentes, meinen wir, schreibt diesen Weg als einzig zum Ziel führenden vor.

Endlich erhielt das Konzert noch durch Miss Carlotta Elliot einen ganz besonderen Glanz. Der Zauber ihrer süssen, schönen Stimme, mit dem sich ungewöhnliche Koloratur-Fertigkeit und Glocken-Reinheit

verband, riss das sonst doch ziemlich kühle Publikum der Montags-Konzerte zu ganz aussergewöhnlich begeisterten Ovationen hin. Auch wir vermochten uns denselben nicht zu entziehen und wollen deshalb unsere kritischen Bedenken gegen die Arie Bel Raggio aus Semiramis von Rossini mit ihrem glücklicherweise und mit Recht veraltetem Triller- und Passagen-Kram schweigen lassen. Wollen auch heut, eingedenk des Genusses, den wir von der Stimme und Sangeskunst dieses an unserm Konzerthimmel aufgehenden „star's" gehabt haben, darüber hinweggehen, dass Miss Elliot die wahre, tiefe Ausdrucksweise zu den deutschen Liedern eines Schumann, Schubert und Franz noch abgeht, und dass wir es nicht grade für geschmackvoll halten, nach diesen Perlen deutscher Muse eine chansonette zuzugeben.

A. Werkenthin.

Die Herren X. Scharwenka, G. Hollaender und Herr Grünfeld bewährten in dem dritten ihrer Abonnementskonzerte (4. Februar) ihre künstlerische Meisterschaft wiederum in so glänzender Weise, dass der Berichterstatter die ihnen von der Kritik im Laufe dieses Winters so vielfach ausgesprochene Anerkennung auch in diesem Falle nur zu wiederholen braucht. Klavier, Geige und Violoncell fanden auch diesmal reichen Beifall, sowohl im Solo — Scharwenka mit Schumann's Kreisleriana und Liszt's „Ricordanza", Grünfeld mit einem überaus reizenden und dankbaren Largo von Boccherini, Hollaender mit Joachim's ungarischer Romanze — wie auch im Ensemble, zu welchem sie sich für die Eingangsnummer, ein Klavierquartett von X. Scharwenka, op. 37, vereint hatten. Diese Arbeit verdient in mehr als einer Beziehung die Beachtung und Sympathie der musikalischen Kreise, da sie das ernste Streben und das tüchtige Können ihres Autors wieder einmal in hellem Lichte erscheinen lässt. Zudem ist sie äusserst brillant geschrieben und nicht allein das Klavier, sondern auch die begleitenden Streichinstrumente finden reiche Gelegenheit, das beste zu geben, was ihnen die Natur an Wohlklang verliehen hat und die Kunst des Spielers ihnen abzugewinnen weiss. Wenn der Gesammteindruck des, beiläufig gesagt mit tadelloser Sorgfalt allerseits interpretirten Werkes noch zu wünschen übrig liess, so liegt dies an dem ungleichen Werth der thematischen Erfindung, welche mit der thematischen Arbeit nicht immer im richtigen Verhältnisse steht, sowohl im ersten Satz wie auch im Adagio werden Motive, die man sich allenfalls als Ornament oder en passant gefallen lässt, durch thematische Verarbeitung zu einer Wichtigkeit erhoben, welche sie an sich nicht beanspruchen können; der Komponist aber sollte nur solche Motive als Substrat seiner gestaltenden Kraft wählen, die bei aller Einfachheit und Knappheit lebensfähig sind und auf eigenen Füssen stehen. Auch im Scherzo hätte Scharwenka etwas wählerischer zu Werke gehen können, da das demselben gegenüber gestellte Trio den organischen Zusammenhang mit dem Hauptsatze vermissen lässt. Mit dem blossen Kontrast ist es bei solcher Gelegenheit nicht gethan: Die „Einheit im Gegensatze", auf welcher recht eigentlich der Werth und der Reiz aller Tonkunst beruht, ist eine der wichtigsten Forderungen der Instrumentalmusik, namentlich der cyklischen Formen derselben, welche ohne jene Einheit nur zu bald in ein leeres Tonspiel ausarten würden.

Ausser Herrn Kammermusiker Schultz, der die Bratschenstimme des Quartetts vortrefflich zur Geltung brachte, trug noch Frau Adelheid Hollaender als Sängerin zum Gelingen des Abends bei, und erwarb sich den besonderen Dank des Publikums durch Einführung eines hier noch unbekannten Komponisten, Wendelin Weissheimer, von dem sie mit anerkennenswerther dramatischer Belebung die Konzert-Ballade, „Die Löwenbraut" vortrug. Dass die Bekanntschaft mit diesem Werke eine erfreuliche wäre, kann ich nicht behaupten, mit Ausnahme der einzigen Stelle „O wär ich ein Kind noch und bliebe bei dir, mein starkes, getreues, mein redliches Thier", wo ein inniger, melodiöser Gedanke auftritt, bewegt sich die Erfindung in äusserlich tonmalerischen Effekten, und wenn auch das Klavier — von Herrn L. Hirschberg würdig vertreten — die Armuth der musikalischen Recitation bis zu einem gewissen Grade verhüllt, so ist doch die eigentlich musikalische Ausbeute, die wir nach Karl Löwe's Vorgang, auch von der Ballade erwarten dürfen, so gering, als dass diese „Löwenbraut", selbst ohne die Schumann'sche zum Vergleich heranzuziehen, von der Begabung ihres Autors eine besonders günstige Meinung erwecken könnte.

W. Langhans.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Nachdem Bülow vergangenen Sommer die grossherzogliche Orchesterschule in Weimar durch ein Ehrengeschenk von 700 Mark ausgezeichnet, gab er ferner zu Gunsten dieses Institutes nicht nur am 10. Jan. ein ausserordentlich besuchtes Konzert, welches demselben ca. 1200 Mark einbrachte, sondern überwies auch das Honorar für seine instruktiven Bearbeitungen klassischer Klavierwerke im Betrage von ca. 900 Mark derselben Anstalt. Für diese wahrhaft grossherzigen Thaten hat der Grossherzog den seltenen Künstler durch Verleihung des Komthurkreuzes vom Falkenorden ausgezeichnet.

— Der Herzog von Coburg hat dem Componisten des Cölner Preismännerquartetts „Wanderlust am Rhein", A. Dregert in Köln, die Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

— Bertrand Roth, der talentvolle Schüler Liszt's, der im vorigen Jahre hier mit so grossem Erfolge konzertirte, ist als Lehrer an das Hoch'sche, unter Raff's Leitung stehende Konservatorium in Frankfurt a. M. berufen worden.

— Theodor Leschetitzky, dessen Oper die „erste Falte" vor kurzem in Wiesbaden mit Erfolg gegeben wurde, ist zum Ehrenmitgliede und Ehren-

professor des Petersburger Konservatoriums ernannt worden.

— Die Musikhandschriften auf öffentlichen Bibliotheken bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts ist der Titel eines Werkes, das Herr Robert Eitner, Redakteur der Monatshefte für Musikgeschichte, auf Subskription herausgiebt.

— Herr W. Irgang, Direktor der Görlitzer Musikschule, ein tüchtiger Pädagog und Musiker ist als Organist und Musiklehrer an das Königl. Pädagogium und Waisenhaus in Züllichau berufen worden.

— Kammermus. Fürstenau in Dresden ist bei Gelegenheit des 25jährigen Jubiläums des Dresdener Konservatoriums durch Verleihung des Titels „Professor der Musik“ ausgezeichnet worden. — Bei derselben Veranlassung erhielt Frau Otto-Alvsleben, eine der hervorragendsten Schülerinnen des Konservatoriums, die goldne Medaille virtuti et ingenio am Bande des Albrechtsordens zu tragen. — Auch wurde dem Konservatorium das Prädikat „königlich“ verliehen, sowie dem Verwaltungsdir. Pudor der Titel „Hofrath“.

— Am 29. Januar 1781 gelangten von dem 25jährigen Mozart die Oper, Idomeneo, Re di Creta, ossia Ilia e Idamante in München zum ersten Male zur Aufführung. Die hiesige Königl. Hofbühne hatte zur Erinnerung an diesen Tag die Oper auf das sorgfältigste inszeniren und wieder einstudiren lassen und ging dieselbe am 4. Februar in Scene.

— Einem Privatbriefe des berühmten Afrika-Reisenden Gerhard Rohlfs, welchen die „N. A. Ztg.“ veröffentlicht, entnehme ich Folgendes:

Kasen (Abessinien), 30. Dezbr. 1880. Als alles Gepäck oben war, liess ich Lager schlagen, und bald darauf kam die Musik von Kasen, uns zu bewillkommnen, ein Mann mit einer langen Trompete mit seinem Sohne, der dasselbe kleinere Instrument, obschon noch dies 1 Meter lang war, blies. Sie brachten nur zwei Töne hervor, tanzten dazu, und wenn sie vollends ins Verzücken geriethen, legten sie sich auf den Rücken und bliesen den Himmel an. Natürlich wurden sie beschenkt. Bald darauf kam der ganze Klerus, ca. 20 Mann, und drei alte, in Braun gekleidete Nonnen. Immerhin ein stattliches Kontingent für ein Dorf von höchstens 700 Einwohnern. Da war der erste Priester in einer Gewandung, welche vielleicht einstmal schön und von Seide gewesen war, aber schon seit Generationen gedient haben mochte. Er trug eine Art Monstranz, Andere mit Schellen, Einer mit einer grossen Trommel, Andere mit Kreuzen, und wieder Andere trugen nichts. So stellten sie sich auf und fingen ihre Litaneien an zu singen, welche in Tonfall und Melodie viel an die ältesten katholischen Litaneien erinnern. Dabei tanzten sie auch, wie es ja eben ihre Religion vorschreibt. Ich schenkte ihnen dann einige Thaler, worauf sie meinten, sie seien nicht des Geldes wegen gekommen, sondern nur um einen von fern gekommenen Glaubensgenossen zu begrüssen.

— Seinguerlet hat jüngst das Buch geschrieben: „Strasbourg pendant la révolution.“ In diesem Buche sind auch interessante, wenig oder garnicht bekannte Details enthalten über „die Marseillaise“, welche von Rouget im Jahre 1792 in Strassburg gedichtet und komponirt und zum ersten Male in dem Hause des Maire Dietrich vorgetragen wurde. Ziemlich unbekannt aber ist der Titel des Druckexemplars. Derselbe lautet: „Chant de guerre pour l'armée du Rhin, dédié au maréchal Luckner. A Strasbourg, de l'imprimerie de Ph. J. Dannbach, imprimeur de la municipalité, in-4 oblong, 4 p. (ages) avec la musique“. Der Tag, an welchem Rouget de Lisle dieses Kriegslied dichtete, ist nicht ganz genau anzugeben, jedenfalls aber einer der letzten des April 1792. Die officielle Kriegserklärung erfolgte den 22. April. Es würde zu weit führen, auf die betreffenden Privatcorrespondenzen einzugehen, eine der wichtigsten aber, welche sich im Besitze eines Literaten in Strassburg befindet, ist der Brief der Luise Dietrich, geb. Ochs, der Frau des Strassburger Maire, an ihren Bruder, Kanzler in Basel, in welchem Schreiben besonders die Stelle Beachtung verdient: „j'ai mis mon (Luise Dietrich) talent d'orchestration en jeu, j'ai arrangé les partitions sur clavecin et autres instruments.“ Nachdem die Marseillaise am 14. Oktober 1792 in Paris öffentlich vorgetragen worden war, wurde sie auch in Strassburg populär, von Eulogius Schneider in das Deutsche übersetzt und gedruckt unter dem Titel: „Kriegslied der Marseiller, chant de Guerre des Marseillais.“ Jedenfalls ist es von besonderem Interesse, dass sämmtliche Instrumental-Partituren zu diesem „Kriegsliede“ nicht von dem Dichter und Gesangkomponisten, Rouget de Lisle, damals Ingenieurhauptmann in Strassburg, sondern von der Frau Dietrich, geb. Ochs, herrühren.

— Soeben erschien der zweite Band von Gevaërts Geschichte der antiken Musik.

— Die Vossische Zeitung vom 11. Februar bringt in der dritten Beilage folgende Anzeige:

„Bitte die geehrten Herrschaften, mich mit Arbeit zu beehren. Für dauerhaft rationelle Herren-, Damen- und Kinderstiefel wird garantirt.

B., Schuhmachermeister,
Zimmerstr.“

Auch ertheilt mein Sohn Anfängern gründlichen Violinunterricht. Derselbe wird durch die Herren Director V. und Kammermusikus H. empfohlen.

Nun, wenn Herr B. jun. für dauerhaft rationellen Violinunterricht die Garantie übernimmt, wie der Vater für seine männlichen, weiblichen und kindlichen Stiefel, dann wird es ihm an Schülern nicht mangeln.

Dresden. Die romantische Oper von Franz (Graf Bolko v. Hochberg): „Der Wärwolf“ kam am 6. Febr. im Hoftheater zur ersten Aufführung und errang, wie die Voss. Ztg. berichtet, einen unzweifelhaften Erfolg.

— Das Konservatorium für Musik in Dresden feierte das Fest seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens. Es wurde am 1. Februar 1856 eröffnet. Mancherlei Pläne, eine solche Anstalt in Dresden ins Leben zu rufen, waren dieser Eröffnung vorangegangen, so schon 1814 von dem nachmaligen dortigen Hofkapellmeister Morlacchi, dann wieder in dem bewegten Jahre 1848 von Richard Wagner, ohne dass es zu einer Ausführung kam. Da ergriff der verstorbene Fr. Tröstler die Initiative, der zwar später

bei einer Reorganisation, die er nicht gutheissen mochte, wieder ausschied, in dem das Institut aber heut seinen Begründer und ersten Förderer ehrt. Männer, wie der Hofkapellmeister Reissiger, Moritz Fürstenau u. A., die noch heut als die bedeutendsten Tonkünstler Dresdens sich des grössten Rufes und Andenkens erfreuen, traten in Berathungen zusammen, und still, aber praktisch wurde der Plan ins Werk gesetzt. Im Jahre 1859 trat F. Pudor in die Verwaltung und mit seiner ebenso energischen wie höchst opferwilligen Thätigkeit begann eine durchgreifende Reorganisation, auf deren Boden nun ein Mann, wie Dr Franz Wüllner, segenbringend weiterschaffen kann. Mehr als dreitausend Schüler sind aus der Anstalt hervorgegangen, darunter die hervorragendsten Mitglieder der Dresdener Hofkapelle sowohl wie des Hofopernpersonals, wie die Namen Otto Alvsleben, Gutschbach, Götze u. A. beweisen. Männer, wie Reissiger, Krebs, Rietz, deren Namen europäischen Ruf erlangten, haben dem Institut als Lehrer angehört und dasselbe zu der wohlverdienten Berühmtheit emporgehoben. — Zwei Konzerte wurden zur Feier des Tages veranstaltet, in denen als Solisten und Solistinnen nur im Konservatorium ausgebildete Schüler, darunter viele, deren Namen in der Kunstwelt mit Auszeichnung genannt werden, mitwirkten. Auch der grösste Theil der im Orchester Chor Mitwirkenden verdanken der Anstalt ihre Ausbildung. Im I. Konzerte gelangte u. a. Bach's H moll Messe zu vorzüglicher Aufführung.

— Dem durch seine Opern „Die Folkunger", „Heinrich der Löwe" etc. als Komponist berühmt gewordenen Hoforganisten Edmund Kretschmer ist vom Könige das seit lange unbesetzt gewesene Amt eines Königlich sächsischen Kirchenkomponisten verliehen worden.

Paris. Das Seine-Tribunal hat vor kurzem in einem interessanten Streitfall gegen den klägerischen Minister der schönen Künste entschieden. Bekanntlich geniessen die Zöglinge des Pariser Konservatoriums für Musik und Theater unentgeltlichen Unterricht gegen die Verpflichtung, während zweier Jahre nach Beendigung ihrer Studien an einer der vom Staate subventionirten Bühnen Engagement zu nehmen, natürlich, falls es vom Gouvernement gewünscht wird. Hr. Soulacoup, der als Sänger und Deklamator zwei Preise im Konservatorium davon trug, sollte im Jahre 1878 kraft seines Vertrages in die komische Oper mit einem Gehalte von 5000 Francs für das erste Jahr und 7000 Francs für das zweite Jahr eintreten, er zog es jedoch vor, ein bei weitem einträglicheres Engagement am Théâtre de la Monnaie in Brüssel anzunehmen. Der Minister reklamirte die Zuhaltung der eingegangenen Verpflichtung. Der Gerichtshof anerkannte das formelle Recht, in Folge der verabsäumten rechtzeitigen Geltendmachung des ministeriellen Anspruches sprach er jedoch Hrn. Soulacoup von jeder ferneren Verbindlichkeit los.

Bücher und Musikalien.

Ferdinand Hiller: „Festtage". Sechs Klavierstücke. Opus 191. Nr. 1—6 Neujahrstag, Charfreitag, Ostern, Geburts- oder Namenstag, Pfingsten, Weihnachtsabend. Leipzig, Forberg.

Hiller's opus 191 ist Musikern wie gebildeten Dilettanten in gleichem Maasse zum Vortrage zu empfehlen, beide werden ihre Freude an den sechs charakteristischen, fein erdachten und stylvoll durchgeführten Stücken des hochbewährten Komponisten haben, zumal dieselben eigentlich technische Schwierigkeiten kaum bieten. Jedes der Stücke vermag den empfindenden Spieler genau in die Situation zu versetzen, welche die Ueberschrift verspricht. Mit Treue und Wahrheit hat der Komponist ein den jedesmaligen Festtag besonders bezeichnendes charakteristisches Moment wiedergegeben und dasselbe in sinniger, ächt musikalischer Form zu einem einheitlichen Ganzen gestaltet. Wer dies charakteristische Moment in richtigem Geiste erfasst, wird die Poesie, welche in den Stücken lebt, beim Vortrage lebendig zum Ausdruck zu bringen wissen.

Xaver Scharwenka: Sechs Etüden und Praeludien für das Pianoforte. Op. 27. Heft I. u. II. Berlin, Carl Simon.

Die Etüden und Praeludien vereinigen im hohen Grade das Nützliche mit dem Angenehmen. Bedeutendere und schwierigere Momente der Technik sind es, welche der Komponist, der selbst als einer der hervorragendsten jüngeren Pianisten der Gegenwart überall anerkannt ist, in den sechs Nummern zur Darstellung bringt, er kleidet aber den pädagogischen Zweck in ein (nach melodischer wie harmonischer Seite hin) so musikalisches Gewand, dass man die Medizin in der wohlschmeckendsten Speise empfängt, d. h. dass man mit Vergnügen die sechs brillanten und schönklingenden schwierigen Stücke studirt, ohne zu wissen, dass man Etüden spielt. Unter ähnlichen Produkten der Jetztzeit nehmen die 6 Etüden und Praeludien einen hervorragenden Rang ein.

Xaver Scharwenka: Thema und Variationen für das Pianoforte. Op. 48. London, Augener & Co.

Mit diesem op. 48 hat der Komponist einen Meisterschuss gethan. Hoher Ernst des Gedankens, reifes Können in der Behandlung der schwierigen Form der Variation, dabei feiner Geschmack in der Gruppirung der einzelnen Variationen nebeneinander und mannigfaltige characteristische Gestaltung und Umbildung des Themas in den einzelnen Nummern, trotz aller Schwierigkeit doch für fertige Spieler die Möglichkeit guter Ausführung, das ist mit wenigen Worten der Eindruck, welchen der kundige Leser und Spieler von dem Werke erhalten muss. Je leichter es ist, gerade bei der Variation ermüdend auf den Zuhörer zu wirken, desto mehr ist, wie bei andern Kompositionen Sch.'s, so auch bei diesem Werke hervorzuheben, dass dem Komponisten die natürliche

Gabe fesselnder Darstellung verliehen ist, die Arbeit scheint ihm nicht bloss unter den Fingern, sondern auch unter der Feder leicht dahinzufliessen, Alles klingt mühelos geschaffen, sei es noch so ernst im Ausdruck. Das verräth grosses Talent, zugleich aber ernstes Studium. Wo beides in so glücklicher Weise vereint ist, wie bei Sch., da bleibt auch der Erfolg nicht aus; er ist dem Komponisten wie dem Pianisten bereits an den maassgebendsten Stellen in reichem Maasse zu Theil geworden; die Zukunft wird darin hinter der Gegenwart nicht zurückbleiben.

A. Löschhorn: 36 leichte melodische Etüden in fortschreitender Ordnung und mit genau bezeichnetem Fingersatz für Pianoforte. Op. 159. Heft 1, 2, 3. Leipzig, Forberg.

Wir haben bereits bei Gelegenheit der Besprechung der 18 grossen Etüden Löschhorn's, op. 118, auf die trefflichen Eigenschaften hingewiesen, welche diesen Autor in seinen zahlreichen Studienwerken für Klavier besonders auszeichnen. Auch in dem vorliegenden Op. 159, machen sich dieselben vortheilhaft geltend. Der feingebildete, auch an Erfindung reiche Musiker wirkt mit dem erfahrenen und scharfsinnigen Pädagogen vereint, um selbst in den kleinen Rahmen, welche der Zweck des Werkes vorschreibt, ebenso nützliche, wie musikalisch ansprechende technische Studien zu liefern. Dass Löschhorn stets darauf bedacht ist, die rechte wie die linke Hand in den an sie zu stellenden Anforderungen gleichmässig selbstständig auszubilden, dürfte gerade auf der Stufe des Studiums, für welche Op. 159 berechnet ist, von Wichtigkeit sein und verdient deshalb besondere Anerkennung. Uebrigens haben sich auch diese leichteren melodischen Etüden bereits schnell verbreitet, dass sie kaum noch neuer Empfehlungen bedürfen. Es mag daher unsere kurze Besprechung nur als eine neue Bestätigung ihres Werthes und als eine Begründung ihrer raschen Verbreitung gelten.

J. Alsleben.

Winke und Rathschläge.

Geradezu lächerlich ist es, wenn man hört: „Mein Kind hat noch eine halbe Stunde täglich Zeit, und soll da, um sich von seinen Schularbeiten zu erholen, zu seinem Vergnügen, zu seiner Unterhaltung und Erholung Klavierspiel lernen!“ Erholung, Vergnügen, Unterhaltung und Lernen — das sind besonders beim Klavier nicht zusammenpassende Sachen. Das rechte Klavierspiellernen und studiren, soll es nicht einseitiger zusammengeschleuderter Effekt und nichtsnützende Fabriksarbeit sein, kennt in der Hauptsache im Haupttheil weder Unterhaltung noch Vergnügen, es kennt nur Lernen und geht direkt auf sein Ziel los. Unterhaltung darf, so lange gelernt wird, nur als Nebensache auftreten, und Erholung kann dieses Lernen schon gar nicht sein, weil dieser Gegenstand, wie gesagt, schwer zum Erlernen ist. Vollkommenes Vergnügen und angenehme Unterhaltung gewährt das Klavierspiel nur dann, wenn es schon erlernt ist, wenn man es schon kann. Beides sind Ziele, die durch das Lernen erreicht werden sollen. Beim Lernen sich vergnügen und unterhalten wollen, heisst leeres Stroh dreschen, es kommt nichts heraus dabei. Daher lerne man zuerst etwas Tüchtiges, um dann später sich und anderen damit Vergnügen bereiten zu können.*)

W. Schwarz.

*) Ich brachte diesen Gegenstand in der letzten Sitzung des Musiklehrervereins bei Gelegenheit eines Vortrages des Herrn Hennes zur Sprache und fanden meine von Herrn Lessmann unterstützten Ausführungen, welche mit denen des Herrn W. Schwarz vollkommen übereinstimmen, die lebhafteste Zustimmung der Versammlung. Es ist dabei noch zu bemerken, dass bei dem Bestreben so mancher Lehrer, den Schüler das Musikstudium nur als ein Vergnügen betreiben zu lassen, die erziehliche Seite desselben ganz aus dem Auge gelassen wird. Denn soll die Musik erziehlich wirken, so hat sie auf die Bildung des Verstandes, des Gemüthes und des Willens zugleich ihr Augenmerk zu richten, sie hat den Sinn für Ordnung, Ausdauer, Fleiss und Gewissenhaftigkeit im Schüler zu wecken und zu fördern, wie dies als Aufgabe aller Schuldisziplinen betrachtet wird. Natürlich muss der Lehrer, der solches bei seinen Schülern erreichen will, Musiker und Pädagog zugleich sein.

K. B.

Anregung und Unterhaltung.

Ein früheres Portrait Liszt's von dem berühmten Wiener Zeichner Kriehuber, um 1840, machte durch seine sprechende Aehnlichkeit Aufsehen. Auch der Humorist Saphir war frappirt und schrieb auf den Stein des Lithographen folgendes nette Impromptu unter das (händelose) Brustbild:

„Zum Spielen ähnlich, Ausdruck, Geist und Haltung!
Doch wo die Hand, die Hand voll Wunderwaltung,
Ich frage wo die Hand, die zaubervolle ist?
Die schafft Natur und Kunst wohl niemals wieder,
Darum legt diese auch den Griffel nieder
Und schweigt von ihr — das ist: List gegen Liszt.“

Ich gebe die Verse aus dem Gedächtniss wieder und es ist möglich, dass einige Worte anders waren. Das Portrait erschien bei Mechetti, später Spina, jetzt Cranz in Hamburg und Wien. Sollte das Portrait noch vorhanden sein? Die nämliche Frage thue ich bezüglich eines andern Portrait von Liszt in saloppem Schlafrock. Beide waren wahrhafte „Ebenbilder“ in „Geist und Haltung“, die apollonische Genialität in dem jugendlich liebenswürdigen Angesichte zu schauen, war ein Genuss. Man sollte diese Kriehuber'schen Portraits hervorsuchen, denn sie übertreffen alle übrigen aus jener Zeit, die ich als zwanzigjähriger junger „Pianist“ (damals ein neues reizendes Wort) miterlebte. Es stehen jetzt immer nur die Portraits Liszt's nach neuerer Aufnahme zur Beschauung aus; aber wie man den jüngeren Mozart

und Beethoven neben den älteren stellt, so sollte es auch mit Liszt im Bilde geschehen, denn niemals ist mir ein stärkerer Kontrast zwischen dem Portrait eines jüngeren und älteren Originals aufgefallen, wie grade bei Liszt, dessen Züge jetzt so stark, früher so ätherisch waren. Mein Wunsch wäre der, dass auch von jenem jungen Liszt Photographieen erschienen.

L. Köhler.

Antworten.

F. H. in Berlin. Noch leichter als die genannten und sehr ansprechend sind Meyer's Kindertrios, welche bei Heinrichshofen in Magdeburg erschienen sind. — Ihr Vorwurf in Bezug auf die Pianinos der von Ihnen namhaft gemachten Firma, scheint mir ungerechtfertigt. Die Fabrikate derselben, haben auf der hiesigen Ausstellung Aufsehen erregt und sind durch höchste Preise ausgezeichnet worden. Uebrigens können Sie an ein gebrauchtes Instrument nicht die Anforderungen stellen wie an ein neues.

Abonnentin in Breslau. In Bezug auf die richtige Eintheilung schwieriger rhythmischer Figuren wird Ihnen ein bei Steingräber in Leipzig erschienenes Werk von Ed. Mertke: Ornamentik und Rhythmus gute Dienste leisten. Das Werk enthält 54 Seiten und kostet nur 1 Mark.

Anna. Für diesen Zweck dürfte sich das Buch von Elise Polko. Unsere Musikklassiker, mit 6 Porträts, Leipzig, Schmidt und Günther, besonders eignen. Der schlichte, zum Herzen sprechende Ton in diesen Lebensbildern, wirkt sehr anregend und wird gewiss den von Ihnen beabsichtigten Eindruck hervorbringen.

Carl Z. — F. B — Fritz Lau. Eins der Wolkenhauer'schen Instrumente, mit der von der Königl. Hochschule anerkannten neuen Erfindung, finden Sie bei Herrn Dr Reiter, Skalitzerstr. 54c., der Ihnen eine Prüfung desselben gern gestatten wird.

F. H. in W. Als effektvolle, mittelschwere und gute Vorträge geeignete Bravourstücke empfehle ich Ihnen: Ph. Scharwenka, Album Polonais, Berlin, Bote & Bock. — Kullak's Pastorales, Berlin, Bahn. — X. Scharwenka, Polonaise op. 12, Berlin, Fols. — Etwas leichter, Löschhorns 6 Sonatinen, Berlin, Challier.

Von einem humoristischen Aufsatz. „Der Lebenslauf eines Klaviers" ist mir nichts bekannt geworden.

Abonnent in Prag. Durch diesen Scherz hat Adam schon seine Gemahlin Eva zu erheitern gesucht.

Herrn Textor in Haag. Verzeihung, dass ich noch nicht geantwortet. Sie erhalten in nächster Zeit Nachricht.

Anna Thölke in Cuxhaven. Sie haben Recht, Ausführung 2 ist die richtige, doch kann bei kürzerem Zeitwerthe der Note oder im schnelleren Tempo auch Ausführung 1 statthaben.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisch), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt (Berlin), Louis Köhler (Königsberg), Dr. Ferdinand Hiller (Cöln), Dr. Oskar Paul (Leipzig), Dr. Emil Naumann (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 5. **Berlin, 1. März 1881.** **IV. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Geschichtliches über den Klavierfingersatz.

Von **Louis Köhler.**

(Fortsetzung).

Fraglich ist, ob wohl die damaligen grossen Klaviervirtuosen mit solchem Fingersatze ihre noch jetzt schweren Kompositionen fertig zu spielen im Stande waren? Sie haben doch jedenfalls nicht sogleich eine andere Fingersetzung finden können. Es traten damals hervor: Domenico Scarlatti (geb. in Neapel 1683, gestorben daselbst 1757); François Couperin (Klavierlehrer in Paris, 1688—1733); G. Fr. Händel, Seb. Bach u. A. Es ist schwer zu glauben, dass andere, weniger grosse, doch sehr tüchtige Spieler, unter ihnen der Virtuose und Theoretiker Joh. Mattheson (1681—1764 zu Hamburg) einen besondern schlechten Fingersatz für sich gehabt haben, man möchte vielmehr annehmen, dass sie im wesentlichen mit den genannten Meistern dann übereingestimmt hätten. Mattheson's Generalbassschule (damals und auch später ein Werk von Geltung) schreibt noch folgenden Fingersatz für die C-Leiter vor:

(Rechts:	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	5.
Aufwärts:	C	D	E	F	G	A	H	C	D	E	F	G	A	H	C
(Links:	3	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1.
(Rechts:	5	4	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	1.
Abwärts:	C	H	A	G	F	E	D	C	H	A	G	F	E	D	C.
(Links:	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	4

Dass ein so feiner theoretischer Kopf wie Mattheson, nicht wenigstens einige Konsequenz in seinem Fingersatze hatte, muss befremden. Rechts auf- und links abwärts spielen ist im Fingersatz der C-dur-Leiter ganz gleich, was die natürlichen B[illegible]gungen der Tasten und Finger betrifft, dennoch ist Mattheson's Fingersatz ganz verschieden, wie diese Ziffern für seine C-Tonleiter (mit beiden Händen nach der Daumenseite zu gespielt) beweisen:

	C	H	A	G	F	E	D	C.	
Rechts abwärts:	5	4	3	2	3	2	3	2.	etc.
Links aufwärts:	3	2	1	2	1	2	1	2.	etc.
	C	D	E	F	G	A	H	C.	

Heut zu Tage steht das Verhältniss bekanntlich so, dass immer gleiche Finger zusammen anschlagen.

C	H	A	G	F	E	D	C.
5	4	3	2	1	3	2	1
5	4	3	2	1	3	2	1.
C	D	E	F	G	A	H	C.

Man sieht in diesem Vergleiche den Gegensatz von systematischer und unsystematischer Praxis. Das Unsystematische ist eben Grundsatzlosigkeit und blinder Naturalismus.

Es wird in jener Zeit wie zu allen Zeiten der Fall gewesen sein, dass die Theorie der Praxis nicht schnell folgte, dass die Theoretiker wohl gar verächtlich ignorirten, was grössere Genies in der Praxis glücklich fanden. Die Kompositionen konnten damals nicht annähernd so rasche und weite Verbreitung finden, wie jetzt; so kam es wohl, dass von den neuen Stücken Händel's und Bach's, welche durch ihre neue Technik eine neue Fingersetzung nothwendig machten, nicht so viel in das spielende Publikum gelangte, um

die älteren Stücke anderer Meister (z. B. Frescobaldi, geb. 1591 zu Ferrara, — dessen Schüler Froberger, geb. 1635 zu Halle a. A.), welche mit dem alten Fingersatze spielbar waren, sobald zu verdrängen. Schon der Umstand, dass ein ungewohnter Fingersatz den Spielern die Ausführung der viel volleren an Figuren reicheren neuen Stücke erschwerte, muss ihre Verbreitung gehemmt haben, schreibt doch B. C. Maier noch im Jahre 1741 einen dem Mattheson'schen ähnlichen Fingersatz vor! Ein Haupthinderniss zur Verbreitung des neuen Fingersatzes lag aber in dem Umstande, dass die bedeutenden Komponisten ihn nicht in ihren gedruckten Werken mit Ziffern anmerkten. So musste er denn wohl lange unbekannt bleiben.

Dass Seb. Bach speciell im Bereiche des Fingersatzes ein Reformator war, der mit methodischem Sinne dabei zu Werke ging und in Beispiel wie Lehre auf naturgemässen Fingersatz hinwies, ist historisch. Forkel (1749–1818) in seiner Biographie Seb. Bach's (Leipzig, Peters) thut der Sache ausdrücklich Erwähnung und fusst dabei auf schätzbaren, mündlichen Mittheilungen von Bach's Söhnen, deren Schüler und Freund Forkel war. Dass einzelne Künstler Sinn für des neuen Meisters Kunst und Lehre hatten, beweist Mizler von Kolof (sonst unbekannter Herausgeber einer „musikalischen Bibliothek"), indem er 1740 den Fingersatz der C-dur-Leiter genau in unserer jetzt gebräuchlichen Weise aufzeichnet.

Die Leiter und Figuration in lauter eben daliegenden Untertasten konnte wohl zunächst einen naturgemässen Gebrauch der Finger veranlassen, auch mussten die Klaviere, die doch immer klangvoller wurden, nothwendig das Verlangen nach Gebundenheit in dem Grade erwecken, als das Absetzen immer mehr durch klangleere Lücken unangenehm bemerkbar wurde. Dringt doch Bach so eifrig auf schön gebundene egale Tonfolge! — Die Obertasten aber verstand man nicht so bald zu behandeln, und sie verwirrten auch den Fingersatz für die zwischenlaufenden Untertasten: dies zeigt sich in den Vorschriften, welche der letztgenannte Autor (Mizler) für die Tonleitern mit Vorzeichnungen gab, z. B. für die in As-dur

Links. As B C Des Es F G As. — As G F Es Des C B As.
3 4 3 2 4 3 2 1 — 1 2 3 4 2 3 4 3.

Hier fällt das System völlig zusammen, denn nach dem 2. wird der 4. übergestellt, sogar auf Obertasten! Aber es werden doch wenigstens vier Finger der Reihe nach gebraucht, ein Verfahren, das gegen die früheren Fingersetzungen (2 3 2 3, 3 4 3 4) ein Fortschritt ist und gewiss durch das Bedürfniss nach möglichst ebenmässiger Tonfolge, welche so viel von einer ruhigen Handlage abhängt, angeregt wurde.

Auf eine ruhige Hand legte schon Bach grossen Werth; der mitgebrauchte Daumen (den Bach in seiner Jugend, wie er erzählt, nur bei Spannungen verwenden sah) musste dazu wesentlich verhelfen, denn er fügte einen Ton mehr in die zusammenhängende Reihe.

Bach verlangt auch (selbst Hummel noch) eine gewölbte Haltung der Hand, oben gerundet und die Fingerspitzen, die nur gleichsam unmerklich gehoben werden sollten, in gleicher Linie stehend. Das letztere dürfte eine aus nicht ganz genauer Beobachtung hervorgegangene Regel sein. Die gewölbte Haltung, welche die Finger entweder schlaff oder steil und starr herunter hängen oder stehen lässt, ist wohl genau beobachtet und auf Instrumenten der damaligen Kleinheit, kürzeren Untertasten und zarteren Konstruktion ganz anwendbar. Bach's berühmter Sohn Philipp Emanuel verlangt, man soll „mit krummen Fingern und schlaffen Nerven spielen." Er spielte also vielleicht mehr mit den Spitzen, während der alte Bach die fleischigen Fingerkuppeln anschlagen liess, viele Andere aber die Finger glatt auflegten.

Heute gilt dergleichen nicht mehr, wo man jetzt einen schweren Mechanismus zu bewältigen, wie auch grössere Klangwirkungen hervorzubringen hat und demzufolge die Handdecke mehr eben stellt, um den Fingern Elasticität zu geben.

Von dieser Handhaltung wird jetzt, bei der Grundlegung des Spiels, ausgegangen, jedoch kommen natürlich im fertigen Spiele alle möglichen Haltungen, Nerven- und Muskelzustände vor, jenachdem die Wirkung sein soll und der Spieler, mit der gebildeten Freiheit echter Meisterschaft, die Mittel dazu anzuwenden für gut befindet.

Bach's Methode fand nach und nach durch seine Schüler und vorurtheilsfreie andere Künstler immer grössere Ausbildung und weitere Verbreitung und erbte sich durch Clementi, Mozart (1756–1791) und dessen Schüler Hummel (1778–1837) bis auf die spätere Zeit fort. Clementi (1752–1832), der mehr auf die moderne Virtuosität gerichtet war, führte die höhere Fingerhebung und das Emporspringen der Hand ein, welche Bewegungen von wesentlichem Einfluss auf Klangerzielung sind.

Wie hierin die Methoden zeitweise verschieden waren, bis die neue durchbrach, so war es auch mit der Fingersatzkunst, deren alte Elemente selbst noch in Bach und seinen Söhnen zum Theil fortlebten; denn das Uebersetzen der langen Finger (2, 3 und 3, 4) übereinander war in der gewöhnlichen Tonleiter noch nicht ganz ausser Gebrauch, wo es hätte wohl unterlassen werden können. —

Der Theoretiker F. W. Marpurg (1718—1795) scheint sich in seinem Fingersatze, wie er ihn 1765 mittheilt, schon mehr dem neueren zuzuwenden; er setzt nur selten die Finger 3 und 4 übereinander, die Finger 4 und 5 schliesst er für das Uebersetzen gradezu aus; für die Finger 2 und 4 gestattet er es, doch nur in Nothfällen; die Finger 2 und 3 übereinander zu setzen, bezeichnet er als sehr bequem.

Der Theorie Marpurg's entgegen spricht sich Ph. Eman. Bach in seinem berühmten Werke: Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, für das Uebersetzen der Finger 3 und 4 übereinander in der Tonleiter aus; die Finger 2 und 3 übereinander zu setzen rathet er ab. Beide Theoretiker haben halb Recht und halb Unrecht: denn der 3 setzt schwer über den 2., weil jener sich, wie jeder der Finger 2, 3, 4, 5, weniger willig nach der Daumenseite hinbiegt, als nach der des fünften Fingers; der 2. setzt zwar nicht ganz leicht, doch bei einiger Seitenbiegung besser über den willig Platz gebenden 3 Finger, als der 4. über den kaum zu übersteigenden 3. (wahrscheinlich setzte man, auf Untertasten spielend, den 4. nicht über, sondern unter den 3.); der lange 3. über den kürzeren 4 hat ziemlich leichtes Spiel. Man kann demnach die alten sich widersprechenden Lehren vereinigen, indem man auf Grund objectiver natürlicher Verhältnisse sagt: man solle mit dem 3. über den 4. (aber nicht umgekehrt) und allenfalls mit dem 2. über den 3., nur zur Noth aber mit dem 3. über den 2. setzen.

Wurde nun von den Alten das Fingerpaar 1 und 2 überhaupt zum Uebersetzen gebraucht, so ist es unbegreiflich, warum man die sonderbare alte Scheu vor dem Gebrauch des Daumens nicht entschieden und ganz aufgab und über ihn mit dem 2. Finger stieg, zumal man doch das Untersetzen mit dem 1. unter den 2. und 3. etc. eingeführt hatte; das „Untersetzen" bei den Mittelfingern ist nur von Ober- zu Untertaste angänglich.

(Schluss folgt.)

Guido v. Arezzo und seine Zeit.

Von **Anna Morsch.**

Wenn ich Sie heut, verehrte Freundin, auffordere, mir weiter in der Entwicklungsgeschichte unserer holden Musika zu folgen, so trete ich fast zaghaft an meine Aufgabe heran. Haben Sie Sich nicht oft getäuschten Auges von meinen Zeilen abgewandt? Ihrer idealen Seele erschien die Musik gleich einem köstlichen Himmelsgeschenk, eine schöne, stolze Tochter Jovis, in voller Vollendung zu den flehenden Menschenkindern herabschwebend, und meine Zeilen zeigen sie Ihnen als eine ernste Jungfrauengestalt, deren herbe, knospenhafte Schönheit erst noch des erweckenden Lebenskusses harrt. Und noch immer führt mein Weg durch das Dunkel der Klosterzellen, zu den vergilbten Dokumenten einer licht- und blüthenlosen Zeit, aber nach langer Winternoth erblicken wir doch schon die ersten Keime, aus knospenhafter Hülle ahnen wir die Blüthe. Harren Sie also noch kurze Zeit mit mir in Geduld, es liegt ja doch auch in der spröden Herbigkeit einer sich langsam aus Nacht und Dunkel zum Sonnenlicht emporringenden Kunst ein oft ungeahnter Reiz.

Die frühen Zeiten des Mittelalters tragen den Charakter einer beständigen und gewaltigen Gährung. Noch kämpfen die alten, römischen Elemente mit der neuen, germanischen Macht, Papst- und Kaiserthum scheiden sich langsam aus dem Chaos und stehen bald im Kampf um die Weltherrschaft als zwei gewaltige Streiter auf der europäischen Arena gegenüber. Aber noch liegt der Schwerpunkt auf Seiten der kirchlichen Macht, und das Christenthum des Mittelalters verstand es, seine Herrschaft in unbegrenzter Weise auszudehnen. In den Zeiten der Gährung hatten die bedrängten Gemüther eine Zuflucht im Schoosse der Kirche gefunden, bei ihr allein wurden Künste und Wissenschaften gepflegt; sie war die Hüterin der geistigen Bildung, der Ueberlieferungen des Alterthums, sie legte aber auch ihre hemmenden Fesseln auf jede subjektive Empfindung. Der einzelne Mensch mit seinen Anschauungen und Rechten verschwand in der allgemeinen Masse, er war nur ein Glied der alleinseligmachenden Kirche, die wie eine strafende und zürnende Gebieterin über Leben und Sterben, Gedanken und Empfindungen stand. Das ideale Reich, welches Karl der Grosse gegründet hatte, zerfiel bald unter seinen Nachfolgern, aber seine genialen Ideen blieben Jahrhunderte lang das unerreichbare Streben aller begeisterten Gemüther und die geistigen Kräfte, die er geweckt, die Anregung, die er den Künsten gegeben, keimten leise unter dem kirchlichen Druck fort und entfalteten sich zu köstlicher Blüthe, als subjectives Sinnen und Denken die engen Schranken eines despotischen Kirchenregimentes zu sprengen begann und persönliche Anschauungen und Gefühle eine Berechtigung zum Leben gewannen. Unter all den Schwesterkünsten war die Musik die letzte in der Reihe der Entwicklung, während Plastik und Malerei und besonders die Architektur schon hohe Meisterwerke schufen, stand sie noch auf der Stufe blosser Formbildung und die Jünger, die ihr dienten, waren nur erst emsig bemüht, das Material herbeizuschaffen, das einer späteren Zeit als Grund und Baustein dienen sollte. Vorläufig lag auch sie im Banne der Kirche, überall, wohin das Christenthum seine Leuchte getragen, tönte auch der Gesang Gregors, und das Mittelalter, welches es liebte, Wissenschaft und Kunst, Denken und Schaffen nach einem fest-

stehenden Dogma zu entwickeln, schloss allen musikalischen Ausdruck ebenso fest und innig an diesen Kern und Mittelpunkt an. In den Klöstern, den Pflegestätten alles geistigen Lebens, dienten viel fromme Männer voll Eifer der holden Himmelstochter. Metz und St. Gallen waren es besonders, die uns eine ganze Reihe eifriger, dem Dienst der heiligen Cäcilie ergebener Jünger nennen, während sonst die ganze Zeit wenig Namen zu verzeichnen hat. Die Musik wurde immer mehr noch als Wissenschaft, wie als Kunst behandelt, und die hemmenden Fesseln, die ihr von der Antike übrig geblieben und zu denen grübelnde Theoretiker Schwierigkeit auf Schwierigkeit in der Ausführung häuften, verhinderten für lange Zeit ihre gedeihliche Entwicklung. Es war eben alles noch unsicher und schwankend, Notation, Schreibweise und Ausführung stellten, da sie der willkürlichen Auslegung grossen Spielraum liessen, so hohe Anforderungen an den Lernenden, dass viele Jahre des ernstesten Studiums nötig waren. Und dennoch gelang es den Wenigsten mit ihrem ganzen angelernten Wust theoretischen Wissens es dahin zu bringen, eine einfache Antiphone nach den Aufzeichnungen zu singen, wenn sie nicht durch Vorsingen dem musikalischen Gehör eingeprägt wurde. Hier fehlte vor allen Dingen ein praktischer Kopf, der Klarheit in das theoretische Gewirr brachte, der eine einfachere Lehrmethode aufzustellen im Stande war, zu welcher Theoretiker und Gelehrte trotz ihres redlichen, gutgemeinten Eifers bisher nicht gelangt waren. Das 10. Jahrhundert schenkte der Kunst endlich einen solchen Mann, Guido v. Arezzo war es vorbehalten, gründlich Abhilfe zu schaffen und durch seine Reformen die Musik aus dem Dunkel der Klosterzellen zu befreien, und sie dem Verständnis und dem Herzen des Volkes näher zu führen.

Schon hundert Jahre früher hatte ein flandrischer Mönch, Hucbald v. St. Amand, dem Bedürfnis der Zeit nach einer praktischeren Ausführung Genüge zu schaffen gesucht, aber seine Bemühungen, die Notenschrift zu verbessern und die Theorie zu vereinfachen, hatten aber zu dem entgegengesetzten Resultat geführt. Er hatte wohl erkannt, dass das, was Noth that, hauptsächlich in einer klareren Notenschrift bestand, die gebräuchliche Notierungsweise der Neumen war ebenso unsicher, wie sie Schwierigkeiten bei der Erlernung bereitete. Hucbald kam mit seinem Grübeln nicht nur zu einer ganz neuen Notenschrift, sondern auch zu neuen Tonsystemen und neuen Namen, die aber freilich kaum leichter und deutlicher, wie die bisher geübten Zeichen und die von früher beibehaltenen fremden Namen waren. Seine Versuche und Erfindungen sind kaum über seine Klosterzelle hinausgedrungen. Es gehörte solch praktischer Kopf und eben solch unerschrockenes, streitbares Wesen, wie es Guido v. Arezzo besass, dazu, um endlich eine Vereinfachung und Klarheit in das aufgehäufte Material zu bringen.

Ueber die äusseren Lebensumstände Guido's herrscht ziemliche Unsicherheit, wir wissen nur, dass er gegen das Ende des 10. Jahrhunderts zu Arezzo geboren und in den ersten Jahrzehnten des 11. im Kloster Pomposa lebte und lehrte. Sein hervorragendes Talent, verbunden mit einer scharfen, rücksichtslosen Weise zogen ihm bald den Neid und den Hass seiner Oberen zu, er musste aus dem Kloster flüchten, und hat lange Zeit ein Wanderleben geführt, bei dem er aber unbeirrt seine Pläne und Ziele verfolgte. Endlich winkten dem wackeren Streiter aber die Kränze des Ruhms und der Anerkennung. Die Erfolge seiner Singmethode waren bis zum päpstlichen Stuhl nach Rom gedrungen. Johann XIX liess den Verbannten vor sich rufen und sich in seiner Lehre von ihm unterrichten, er durchblätterte das ihm überreichte Antiphonar, übersann die vorangestellten Regeln und stand nicht eher von seinem Sitze wieder auf, als bis er selbst eine ihm bis dahin unbekannte Melodie vom Blatt singen konnte. Nun war Guido's Ruhm begründet, der Papst bat ihn an, dass er bei ihm in Rom bleiben solle, um die Geistlichen gründlich zu unterrichten. Guido erkrankte aber, da ihm das römische Klima nicht zusagte, und nun erinnerten sich sein früherer Abt und die Klosterbrüder des bisher Verachteten. Den nun vom Papst so glänzend aufgenommenen und ausgezeichneten Mann versuchten sie auf jede Weise wieder in das Kloster zurück zu bekommen, und es scheint, dass er, der in einen späteren Schriften seiner ersten Widersacher ohne Hass gedenkt, auch wieder dorthin zurückgekehrt ist.

Fast noch unsicherer, als die Nachrichten über Guido's äussere Lebensumstände sind die über seine Leistungen und Erfindungen auf musikalischem Gebiet, er ist durch sein grosses, aus dem Rahmen der Alltäglichkeit tretendes Leben und Wirken ein Mann des Volkes geworden, und die vox populi hat es geliebt, alle möglichen Ehren auf sein Haupt zu häufen, man schrieb ihm die Erfindung der Notenschrift, des Monochords, des Klaviers zu, er soll die Solmisation und den Kontrapunkt erfunden, vielleicht gar die Musik selbst erst zum Leben erweckt haben. Erst den gründlichsten Forschungen des letzten Jahrhunderts ist es gelungen, Klarheit in dies Gebiet zu bringen, und wenn auch viele der Ehrenkränze, die das Mittelalter auf Guido's Haupt gehäuft, von ihm fallen mussten, so bleibt sein Verdienst dennoch so hoch und glänzend bestehen, dass er immer noch als der weitaus bedeutendste Musiker jener Epoche zu nennen ist.

Guido's Hauptverdienst wird immer bleiben, dass er die Musik aus den Händen der Gelehrten befreite, dass er es versuchte, sie aus der Reihe der Wissenschaften zu lösen und sie als eine freie Kunst in fasslicher Weise dem Verständnis des Volkes näher führte, und dass der Weg, den er dazu einschlug, ein wirklich entwicklungsfähiger und zum Ziele führender war. Er war der Erste, der den Ausspruch wagte „Boetium in hoc non sequens, cujus liber non cantoribus sed solis philosophis utilis est." (Boethius ist für den Philosophen sehr gut, für den Sänger aber kaum brauchbar). Bei dem Heiligenschein, der diesen Philosophen noch immer umgab, gehörte nicht wenig Kühnheit zu solcher Aeusserung. Aber Guido ist sein Leben hindurch ein streitbarer Held gewesen, der sich wenig um die verblassenden Lorbeerkränze seiner philosophischen Vorgänger kümmerte. Seine hinterlassenen Schriften und Werke sind mit streit-

heftigen Aeusserungen gegen seine Fachgenossen angefüllt, und zeigen oft die volle Gereiztheit, die er im Kampf mit der Unwissenheit und der Beschränktheit nicht zu unterdrücken vermochte. Er schreibt: „Diese bewunderungswürdigen Singemeister können ihre Schüler hundert Jahr lang Tag und Nacht singen lassen, ohne dass dieselben im Stande wären, noch nur eine einzige Antiphone ohne Unterweisung herauszubringen, und sie verderben eine Zeit mit ihrer Singerei, welche zum Auswendiglernen aller weltlichen und geistlichen Gesänge hinreichen würde."

Die Hauptschuld an diesem Aergerniss lag, wie Guido's klarer, praktischer Blick wohl erkannte, in der Unsicherheit der Notirungsweise, und sein Streben ging daher zunächst auch dahin, an Stelle der Unsicherheit und Willkür feste Regeln und Grundsätze aufzustellen. Die Neumen, die hauptsächlichste Niederschrift für die Gesänge, waren so mannigfacher Auslegungen fähig, dass es eigentlich so viel Methoden gab wie Singlehrer, denn jeder machte sich seine eigene zurecht, und des Streitens über die wahre und richtige war kein Ende. Nun hatte man in jener Zeit schon angefangen, eine farbige „Chorda" quer durch die Neumen zu ziehen, und zwar war es eine rothe Linie, die den Ton F bedeutete. Vielleicht ist es Guido selbst gewesen, der diesen ersten, einfachsten Schritt zur Fixirung der Neumen auf einen bestimmten Platz that, gewiss ist, dass er zu einer zweiten gelben, die für das C bestimmt wurde, noch zwei schwarze Linien hinzufügte, die in manchen Fällen nur in das Pergament hineingeritzt wurden, und dass er die Zwischenräume mit zur Berechnung heranzog. Durch dieses System gewann er Raum für neue Tonstufen, die dem damals gebräuchlichen Umfange eines Kirchentones grade genügten. An den Anfang der Linien setzte er Buchstaben, die die Bedeutung derselben klarstellten, meistens bezeichnete er jedoch nur die farbigen Linien mit c und f, da sich die Uebrigen dadurch von selbst ergaben. Noch behielten die Neumen ihre Gestalt und ihre Namen bei, aber sie waren nun an einen bestimmten, unverrückbaren Platz fixirt, der willkürlichen Auslegung der verschiedenen Singemeister, dem Streit über die Entfernungen der Neumen, über die Zahl der Töne, die eine Stimme zu steigen oder zu fallen habe, war ein unabweisliches Ende gemacht. Guido sagt selbst: „Töne, die auf derselben Linie oder demselben Zwischenraum stehen, klingen völlig gleich, und was im Antiphonar oder sonst in einem Gesange die gleiche Linie oder dasselbe Spatium, welche denselben Buchstaben oder dieselbe Farbe zeigen, behauptet, tönt jedesmal ganz gleich, völlig als ob es in einer Reihe stünde. Neumen aber, die auf verschiedenen Linien oder Zwischenräumen angebracht sind, tönen verschieden, auch wenn sie sonst ganz dieselbe Gestalt hätten."

Die Zeichen und Namen der Neumen erhielten sich trotzdem noch lange Zeit, man war zu sehr an alle jene wunderlichen Namen wie „Beneditus, Strophicus, Cefalicus, Distinus, Ancus, Podatus" u. s. w. gewöhnt, als dass man sich so rasch davon hätte trennen mögen. Aber es war nun durch Guido in dies Gewirr der Strichelchen, Häkchen und sonstigen, scheinbar unlöslichen Charaktere Sinn und Ordnung gebracht, und das Verdienst, das er sich dadurch erworben, ist nicht hoch genug zu schätzen. Auf einer dergestalt gewonnenen Grundlage ist es begreiflich, wie dem Guido das in jener Zeit Unerhörte gelingen konnte, dass seine Knaben nach mehrmonatlichem Unterricht einen ihnen vorher unbekannten Gesang vom Blatte zu singen vermochten.

Das war nun der erste Schritt zu einer gedeihlichen Fortentwicklung und Guido hat dafür gesorgt, dass seine Errungenschaften zu einem festen Fundamente zusammengefügt der Nachwelt überliefert wurden. „Der Weg des Philosophen ist nicht der meine", sagt er öfter, „ich kümmere mich nur um dasjenige, was der Kirche nützt, und unsere Kleinen (Schüler) vorwärts bringt." An dieser sich selbst gestellten Lebensaufgabe ist er unermüdlich thätig gewesen. Mit seiner Verbesserung der Notenschrift wusste er nun einen klaren, einfachen Unterricht zu verbinden, er verstand es, das Gehör des Schülers zu bilden, er lehrte den genauen Unterschied des ganzen und halben Tones, und versuchte nach allen Richtungen keine übertriebenen Ansprüche an Gedächtniss und Auffassungsweise der Jugend zu stellen. „Wer unsere Lehre begehrt," sagt er, „lerne einige mit unseren Noten niedergeschriebene Gesänge, übe die Hand am Monochord, und überdenke fleissig die Regeln. Da der Gesang nur aus wenigen Intervallen besteht, so ist es höchst nützlich, sie dem Gedächtniss genau einzuprägen, bis man sie im Singen vollständig erkennt und unterscheidet."

(Fortsetzung folgt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, 25. Februar 1881.

Albert Becker's Messe.

Die von der Singakademie am 11. Februar unternommene Aufführung von **Albert Becker's** grosser Messe in B-Moll darf in doppelter Beziehung für Berlin als ein musikalisches Ereigniss gelten. Einmal wurde die Elite unserer Musikfreunde dadurch mit einem Werke bekannt, welches bei der ihm innewohnenden Tiefe der Empfindung und dem geistigen Gehalte, wie der in ihm offenbarten Meisterschaft des Tonsetzers einen Platz neben den werthvollsten seiner Gattung beanspruchen darf und voraussichtlich erringen wird, sodann hat unsere Stadt damit eine Ehrenschuld gegen den, seit mehr als zwanzig Jahren fast unbekannt und in bescheidenster Thätigkeitssphäre in ihren Mauern wirkenden Komponisten abgetragen, eine Schuld, deren Tilgung um so dringender war, als die künstlerische Bedeutung des in Rede stehenden Werkes inzwischen in unserer Nachbarstadt Leipzig, theils durch eine zweimalige Aufführung von Seiten des dortigen **Riedel'schen** Vereins, theils durch die vom Hause **Breitkopf & Härtel** unter-

genommene Veröffentlichung der Partitur etc. eine unzweideutige Würdigung erfahren hat. Die Leser dieser Blätter erinnern sich vielleicht noch eines Berichts über die erste jener Aufführungen und der Umstände, welche damals zur „Entdeckung" der Becker'schen Messe führten; sie sind erfreulich und lehrreich genug, um hier in Kürze wiederholt zu werden. Nach jahrelangen, vergeblichen Versuchen, die musikalischen Machthaber Berlin's für seine Arbeit zu interessiren, begab sich der Komponist nach Weimar zu Franz Liszt, welcher den Werth derselben sofort erkannte, und mit jener warmen Theilnahme für die idealen Bestrebungen jüngerer Kräfte, die ihn als Künstler wie als Menschen so hoch über die Mehrzahl seiner Kunstgenossen erhebt, auf die Mittel sann, es an die Oeffentlichkeit zu bringen. Die Hand dazu bot der gerade in Weimar anwesende Carl Riedel, der, von der Bedeutung der Messe nicht weniger durchdrungen, sich bereit erklärte, dieselbe zur Feier des 25jährigen Bestehens seines Chorvereins aufzuführen und die ihm bei dieser Gelegenheit vom Verein als Ehrengabe dargebotene Summe zur Deckung der Aufführungskosten bestimmte. Das Weitere ist bekannt; der Erfolg der Messe bei den damals aus allen Theilen Deutschland's versammelten Festgästen wie bei der Leipziger Kritik, war ein durchschlagender, und zum ersten Male erntete der Künstler einen reichen Lohn für sein Jahrzehntelang scheinbar hoffnungsloses Streben.

Aber auch der Tag wird ihm Freude und Erhebung gewährt haben, an welchem der in Berlin auf ihm lastende Bann endlich gehoben wurde, und er wird mit uns der Singakademie, sowie ihrem Dirigenten M. Blumner, dankbar sein, dass gerade sie, das älteste und angesehenste Konzertinstitut unserer Stadt, sich zur Aufführung seiner Messe bereit gefunden hat. Auch bewährten der Chor wie sein Führer gegenüber den nicht geringen vokalen Schwierigkeiten des Werkes die Einsicht, Hingebung und technische Kraft, von der die Singakademie schon so häufig Beweise gegeben, und namentlich verdient das von den Damen Rüdiger und Stadhof nebst den Herren Hauptstein und Stange gebildete Solo-Quartett die wärmste Anerkennung für den Ernst und den Fleiss, den es auf die Vorbereitung verwendet hatte. Das viele Gelungene dieser vokalen Leistungen würde zu noch ungleich grösserer Wirkung gelangen, und das wenige Verfehlte völlig beseitigt werden, wenn man sich entschliessen könnte, dieser Aufführung unverzüglich eine zweite folgen zu lassen. Mehr als je habe ich es am besagten Abend als ein Unrecht empfunden, Kompositionen solcher Art mit einer einzigen Vorführung abzuthun und nicht die einmal angeregte Stimmung der Mitwirkenden wie des Publikums zur Sicherung und Befestigung des errungenen Erfolges zu verwerthen. Auch wäre es nicht überflüssig, sich dann der moralischen Schuld zu erinnern, welche das Publikum einem von ihm acceptirten Komponisten abzutragen hat: eine zweite Aufführung der Becker'schen Messe zum Besten ihres Autors wäre ein Akt der Gerechtigkeit, der nach dem Vorgange der Beethovenstiftung, welche ihm als Dank für seine Schöpfung vor Jahresfrist eine Ehrengabe von 600 Mark votirte, doppelt zeitgemäss erscheinen würde.

Bei der Fülle des musikalisch Schönen und Bedeutsamen in Becker's Messe würde mich die Einzelbetrachtung derselben über die einem Konzertberichte gezogenen räumlichen Grenzen weit hinausführen. Den Gesammtcharakter des Werkes betreffend, so ist vor allem der Adel der Empfindung hervorzuheben, so wie der Geist inniger Frömmigkeit, welche es in allen seinen Theilen durchweben und sich sowohl in der Tongestaltung im allgemeinen wie auch namentlich in der ausdrucksvollen, überzeugungswarmen Deklamation der Textworte offenbaren. Daneben ist aber der polyphone Tonsatz, dem unumgänglich nothwendige Ausdrucksmittel zur musikalischen Wiedergabe des Messetextes keineswegs zu kurz gekommen, ja man könnte glauben, der Autor habe im Vollgefühl seiner souveränen Herrschaft auf diesem Gebiete, die schwierigsten Situationen, die verwickeltsten Stimmen-Verflechtungen geflissentlich herbeigeführt, wenn nicht unzweifelhaft die Lösung der technischen Probleme dem höheren Zwecke der geistigen Erbauung diente. Das Gleiche gilt von der Behandlung des Orchesters, welches trotz des Aufgebotes aller modernen orchestralen Mittel die Grenzen seines Wirkungskreises niemals überschreitet, den Singstimmen allemal den Vorgang lässt und nur da selbstständig auftritt, wo es gilt, das dem Menschenworte Unaussprechbare zur Darstellung zu bringen. Indem Becker's Orchester diese Aufgabe mit Treue und Konsequenz erfüllt, müssen die, wegen Verwendung ungewöhnlicher instrumentaler Mittel ihm gemachten Vorwürfe als kleinlich und unbegründet zurückgewiesen werden. Das mehrfach kritisirte Tamtam bei den Worten „Et expecto resurrectionem mortuorum" ist z. B. durchaus der Situation angemessen und von ergreifender Wirkung, die sich noch erhöhen würde, wenn jene Tamtamschläge in einen mächtigen Orgelklang hineindröhnten, wie solchen das armselige Instrument der Singakademie freilich nicht hervorzubringen vermag. Ebenso unhaltbar scheint mir die hier und da laut gewordene Behauptung, die Verwendung der Harfe, eines „Theaterinstrumentes" sei in der Kirchenmusik unstatthaft, denn wenn man überhaupt die Instrumentalmusik in der Kirche zulassen will, so gebührt den Instrumente des königlichen Psalmisten doch jedenfalls ein Ehrenplatz daselbst und die Harfe deshalb aus der Kirchenmusik zu verbannen, weil die Opern-Komponisten Missbrauch mit ihr getrieben haben, wäre ebenso unlogisch, als wenn man die Orgel ein Theaterinstrument nennen wollte, nachdem sie von Meyerbeer im Propheten verwendet worden ist. Vollends absurd klingt die Beschuldigung der Reminiscenzen-Jäger, die im orchestralen Theil von Becker's Messe den „Lohengrin" entdeckt haben wollen, weil er einmal im „Gloria" die Violinen getheilt, in hoher Lage einen Dreiklang aushalten lässt(!)

Indem ich hinsichts dieser letzteren Kritik den jüngeren Komponisten ernstlich rathe, sich in Zukunft des Dreiklanges nur mit äusserster Vorsicht zu bedienen, weil derselbe ja in der einen oder der andern Lage und Instrumentirung jedenfalls schon in älteren Kompositionen vorkommt, wende ich schliesslich mich

auf eine Eigenthümlichkeit der Becker'schen Messe hin, welche die, durch Inhalt und Form bereits gerechtfertigte Sympathie für das Werk noch zu erhöhen geeignet ist. Ich meine die Verbindung des evangelischen Chorals mit dem durch uralten Gebrauch geheiligten Gesange der katholischen Kirche. So erklingt im 1. „Kyrie“ der Choral „Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir“, im „Credo“, nachdem das „descendit de coelis“ verklungen ist, die Melodie „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“, während der Chor „cujus regni non erit finis“ singt, hat die Orgel eine Andeutung an den Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ auszuführen, endlich werden im letzten Satze des „Sanctus“ mehrere Zeilen des Chorals „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ verwendet. Diese Verbindung, welche selbstverständlich nur durch Orchester und Orgel hergestellt ist, hat nicht nur dem Komponisten eine unerschöpflich reiche Anregung für seine thematische Arbeit gewährt, sie erfüllt auch die ungleich höhere Aufgabe, den der katholischen Kirche anscheinend allein angehörigen Messetext dem evangelischen Bewusstsein näher zu bringen. Findet sich eine Verbindung dieser Art bereits bei Bach in seiner kleinen F Dur-Messe — hier jedoch nur durch rein musikalische Rücksichten bedingt, denn anderenfalls hätte sie der Meister in seiner grossen H-moll-Messe nicht aufgegeben — so gebührt Becker das Verdienst, die Verschmelzung der seit Jahrhunderten sich feindselig gegenüberstehenden Kultus-Elemente auf künstlerischem Boden in bewusster Weise angebahnt zu haben. Und wenn in unserer, durch sociale Wirren zerrissenen Zeit der Nothschrei nach einer Kirche immer lauter ertönt, wenn das gesprochene Wort sich unfähig erwiesen hat, die konfessionellen Gegensätze zu vermitteln, so müssen wir mit um so grösserer Freude den Versuch begrüssen, durch die versöhnliche Macht der Töne dem höchsten Menschheits-Ziele, der Wiederherstellung der „Una ecclesia“ um einen Schritt näher zu treten. W. Langhans.

Der Pianist Herr Josef Weiss gab am 29. Januar in der Sing-Akademie, unterstützt von Frl. Amélie Brunie aus Stockholm und Herrn Kammermusiker G. Holländer, sein erstes Konzert in Berlin. Er nennt sich Schüler Liszt's. Eine stolze Bezeichnung, die ihrem Träger bahnbrechend voraneilt, ihm gleich ein gut Theil Ruf giebt, aber auch — grosse Verpflichtungen auferlegt. Unsere Erwartungen, welche sich an das Erscheinen dieses Liszt'schen Schülers in unserer an guten, besseren und vortrefflichen Pianisten so reichen Stadt knüpfen, erwiesen sich indess als zu hoch gespannt, und wir können in wenigen Worten den Eindruck schildern, den wir von dem Konzertgeber empfingen, indem wir sagen „er stellte sich dar als einer von vielen gleichen unter uns lebenden Pianisten“. — Herr W. besitzt eine hübsche Technik, die indess noch der letzten Feile bedarf, alle Passagen, von den einfachen aus Tonleitern und gebrochenen Akkorden gebildeten bei Bach und Beethoven an bis zu den Arabesken, Ranken und wahrhaften Ton-Schlingpflanzen in Liszt und Chopin, lassen rhythmische und tonische Gleichmässigkeit und Sicherheit zu öfteren Malen vermissen. Von der Kunst des Singens auf dem Klavier, die z. B. in dem Adagio der Beethoven'schen Sonate der Geige gegenüber so recht zur Geltung kommen kann und muss, die in dem Recitativ der chromatischen Fantasie sich bis zu dramatischer Erregung steigern soll, haben wir wenig oder gar nichts vernommen. Gut spielte der Konzertgeber Chant polonais von Chopin-Liszt, Ballade II von Chopin sowie eine Sonate von Volkmann, deren Inhalt viel des Interessanten und Eigenartigen aufwies. Anerkennend sei ferner erwähnt, dass Herr W. in der Anwendung des forte und piano stets maassvoll verfährt, und dass sich seine ganze Vortragsart von Effekthascherei fernhält. Diese Eigenschaften in Verbindung mit einem ungewöhnlichen Talent, für welches wir den Beweis in dem Auswendigspielen der chromatischen Fantasie und Fuge von Bach (eine wahre Herkules-Gedächtniss-Aufgabe) finden, berechtigen wohl zu der Hoffnung, dass Herr W. bei fortgesetztem Studium, vielleicht unter Leitung eines Berliner Meisters, ein ganz bedeutender Pianist werden kann. — Von Frl. Amélie Brunie hörten wir eine Arie „Salutaris“ von Rossini. Hübsche Stimme, reine und sichere Intonation lassen sich der Sängerin nachrühmen, der Vortrag erschien uns indessen für eine italienische Arie doch gar zu nordisch-kalt. Oder hatte der Inhalt derselben auch auf die Künstlerin lähmend eingewirkt? Wir haben selten etwas Langweiligeres gehört, und bedauern die Wahl, deren Effekt um so unglücklicher war, als eine nicht gerade sehr geschmackvolle Programm-Anordnung Rossini zwischen Beethoven und Bach gestellt hatte.

A. Werkenthin.

Die letzte der von Herrn Hofmusikdirektor Bilse seinem Publikum gebotenen Novitäten war eine Orchester-Serenade in Es von Philipp Scharwenka, einem Komponisten, dem wir nach dieser Probe öfters zu begegnen wünschten, denn seine Arbeit bekundet nicht nur in jedem einzelnen ihrer Sätze (Marsch, Andante, Menuett, Rondo) den zur Konkurrenz mit unseren älteren und neueren Meistern der Symphonik nöthigen künstlerischen Ernst und die Tüchtigkeit des Könnens, sondern sie erfüllt auch die, für ein Werk der genannten Gattung wesentliche Bedingung der Stimmungs-Einheitlichkeit, ohne welche der Titel „Serenade“ eben nur ein blosses Wort sein würde. Am besten hat Ph. Scharwenka jene zwischen dem geräuschvollen Treiben des hellen Tages und der nächtlichen (notturnen) Schwermuth in der Mitte stehende abendliche Stimmung im zweiten und vierten Satze getroffen, in denen überdies die dem Komponisten eigene Noblesse der Erfindung sowie sein ungewöhnliches Geschick in der Behandlung des Orchesters besonders deutlich hervortritt. Wenn die beiden anderen Sätze, Marsch und Menuett, einen weniger befriedigenden Eindruck hinterlassen, so liegt die Ursache zum Theil in der Nichtübereinstimmung der hier selbstverständlich scharf ausgeprägten Rhythmik mit dem rhythmischen Charakter der Serenade, den wir uns weniger straff, mehr zur Verschwommenheit neigend vorstellen, zum Theil aber auch an der thematischen Erfindung, welche nicht in gleichem Maasse orchestral zu nennen ist, wie die der vorhergenannten Sätze. Fern sei es von

mir, von dem Komponisten einer Serenade lauter himmelstürmende Gedanken zu verlangen, hat er aber einmal die Mächte des Orchesters durch seine Feder in Bewegung gesetzt, so muss er auf eine, dem gewaltigen Organismus desselben entsprechende Nahrung bedacht sein. Mit momentanen Inspirationen, wie sie Einem wohl am Klavier kommen, ist es in solchen Fällen nicht gethan, wären sie auch, wie es hier geschehen, noch so geist- und wirkungsvoll instrumentirt. Das Publikum, welches die Serenade sehr freundlich aufnahm, wird es dem Komponisten Dank wissen, wenn er bei seinem nächsten Erscheinen etwas weniger bedächtig auftritt, und die Bilse'sche Kapelle wird ihm dann mindestens ebenso tapferen Beistand leisten, wie sie es diesmal that.

W. Langhans.

— Ueber das letzte Hochschulkonzert, das ich verhindert war zu besuchen, schreibt Herr Prof. Würst im Berl. Fremdenblatt:

Die Königliche Hochschule für ausübende Tonkunst veranstaltete gestern im Saale der Singakademie ein Orchester-Konzert, dessen Programm mannigfaltig und interessant war. Unter Leitung des Herrn Professor Rudorff wurde zuerst eine fünfsätzige Suite von Bach ausgeführt. Das Werk ist für Streichorchester mit zwei obligaten Oboen und Fagotten geschrieben und enthält in den drei ersten Sätzen neben manchem Formalistischen auch viel Frisches und Reizvolles, besonders pikant und hervorragend in der Erfindung zeigte sich das Trio der Gavotte. Es folgte darauf ein Violin-Konzert von Niels Gade, welches im Gegensatze zu manchem anderen neueren Werke derselben Gattung sehr violinmässig, daher auch ausserordentlich wirksam für das Solo-Instrument geschrieben ist. Wir halten für den bedeutendsten Satz das Finale, während im ersten Allegro und im Andante die Erfindung weniger frisch und reichlich quillt, als wir es bei Gade's früheren Werken gewohnt sind, aber auch in diesem Konzerte sind die sonstigen Vorzüge dieses Komponisten in pleno vertreten: feingebildetes Schönheitsgefühl, edles Masshalten, klares Aussprechen des Inhaltes in künstlerisch gerundeter Form. Das jetzt noch nicht im Druck erschienene Werk fand an Herrn Professor Joachim einen vortrefflichen Interpreten und wurde vom Publikum beifällig aufgenommen. Eine zweite Geigennovität, Variationen von Joseph Joachim, zeigte den eminenten Violinvirtuosen auch als feinfühligen, phantasievollen Komponisten. Diese Variationen gehören nicht zu den sogenannten Virtuosenstücken, sondern sie sind eine so zu sagen vornehme Komposition, in die Variationenform gegossen und für Orchester gedacht unter Beibehaltung der Soloviolinе als primus inter pares. Die Anlage dieses eigenartigen und feinsinnigen Musikstückes ist ähnlich derjenigen der zweiunddreissig Beethoven'schen Variationen in C-Moll für Klavier. Die im sarmatischen Charakter gehaltene Schlussführung gipfelt in einem so pikanten als geistreichen Walzer. Dies von dem Komponisten und dem Orchester vollendet ausgeführte und vom Auditorium mit stets wachsendem Beifall entgegengenommene Werk. Ja, es wurden dem Geigenkomponisten sogar zwei Lorbeerkränze gespendet und so lange Beifall geklatscht, bis ein Tusch des Orchesters der Ovation endlich ein Ziel setzte. Den zweiten Theil des Konzertes bildete Beethoven's Pastoralsinfonie. Richard Würst.

Im Saale des Herrn Hof-Pianoforte-Fabrikanten Carl Bechstein veranstaltete Frl. Monika von Terminsky am Sonntag, den 20. Februar, vor eingeladenen Zuhörern eine Matinée. Es war eine auserlesene Schaar von Komponisten, Pianisten, Violinisten, Sängern, Sängerinnen, dazu eine stattliche Anzahl der gefürchteten, wenig geliebten, manchmal sogar gehassten und doch immer wieder viel umworbenen Musik-Preisrichter vulgo Kritiker, welche sich da in dem reizenden Saale versammelt hatten, von dem nur zu bedauern bleibt, dass er sich nicht öfter dem Publikum öffnet. Denn für Kammermusik kennten wir keinen geeigneteren in Berlin zu nennen. Frl. v. T. spielte also vor einem Parterre von Künstlern, Kunst-Richtern und -Freunden, und zeigte sich dieser Ehre würdig. Sie hatte ein schönes Programm aufgestellt und geschmackvoll angeordnet: Klavier-Quartett von Schumann (mit den HHrn. Kotek, Kammermusikus F. Schulz und Hugo Dechert als Partner), Air et Variations E-dur von Händel, Cis-moll-Sonate von Beethoven, Nocturne Des-dur, Mazurka H-moll, Ballade As-dur von Chopin, Melodie von Rubinstein, Valse aus Faust von Gounod-Liszt. Ein genaueres Eingehen auf die einzelnen Leistungen bleibe der Besprechung eines Konzertes vorbehalten, welches man wohl demnächst von der Künstlerin zu erwarten. Nur soviel sei gesagt, dass sie eine sehr gute Technik besitzt, einen grossen Ton, der uns aber mitunter, wohl in Folge des kleineren Raumes, etwas übermässig erschien, dass sie mit musikalischem Verständniss und lebhaftem, wenn auch nicht immer innigem Gefühl vorzutragen weiss, und dass ihre Wiedergabe klassischer Musik neben einigem Befremdlichen doch viel des Edlen und Schönen enthält. Wir sehen einem Konzert der jungen Pianistin, die dem Meister Anton Rubinstein ihre Ausbildung verdankt und demselben alle Ehre macht, mit gespanntem Interesse entgegen. A. Werkenthin.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Den Herren Hofpianist Barth und Rudolph Otto, Lehrern an der Königl. Hochschule, ist der Titel „Professor" verliehen worden.

— Der türkische Botschafter Sadullah Bey hat die Widmung der neuesten Komposition des Pianisten Herrn Hugo Tank: „Türkische Tänze", nach türkischen Originalmelodien für das Pianoforte bearbeitet, angenommen. Das Werk ist im Verlage der Schlesinger'schen Musikhandlung hier erschienen.

— Rubinsteins Spiel erregt in Spanien Begeisterung. Eine uns spanisch vorkommende Art der Huldigung bestand in massenhafter Darbringung von

Cigarren, welche sich der Künstler [illegible] gehalten hatte.

— Herr Eugenio Pirani, Lehrer an Kullak's neuer Akademie der Tonkunst, ist zum correspondirenden Mitgliede der Associazione dei benemeriti Italiani in Palermo ernannt worden.

— Das Komité der „Allgemeinen Gewerbe-Ausstellung für die Provinz Pommern in Colberg 1881" hat dem Redakteur der „Orgelbauzeitung" Dr Moritz Reiter das Kommissariat für die Sektion XI „Musikalische Instrumente" übertragen.

— Herr Kammermusikus Seeber in Weimar hat sich, um vielfachen Wünschen nachzukommen, entschlossen, seine Klavier-Fingerringe, welche sich zur Erziehung der richtigen Fingerhaltung so nützlich erwiesen haben, auch einzeln abzugeben um auch weniger bemittelten Schülern die Anschaffung zu ermöglichen.

— Im Verlage der Gebr. Hug in Zürich erschien soeben die 2. Aufl. von Eschmann's Wegweiser durch die Klavier-Literatur. Ausser dem Werke von Köhler wüsste ich kein besseres dieser Art zu nennen. Als besonders nützlich erachte ich es, dass bei vielen der angeführten Stücke die Art der Schwierigkeit und eine kurze treffende Charakteristik angegeben ist. Sehr nützlich sind ferner die Bemerkungen über verschiedene Ausgaben „klassischer oder sonst berühmter Tonwerke", leider sind sie nicht ganz vollständig, die schönen Steingraeber'schen, Kahnt'schen und Schlesinger'schen fehlen. E. B.

— Gebr. Hug in Zürich senden mir soeben ein kleines Instrument, Akkordangeber genannt. Dasselbe hat ungefähr die Länge und Dicke eines Daumens und ist bequem in der Westentasche zu tragen. Das Instrument, ebenso einfach als sinnreich konstruirt, giebt alle Dur- und Mollakkorde an. Dirigenten von Gesangvereinen seien auf dasselbe aufmerksam gemacht, es wird ihnen bald unentbehrlich werden und die Stimmgabel vollständig überflüssig machen. Meiner Ausstellung musik-pädagogischer Lehr-Hilfsmittel ist der Akkordangeber einverleibt und kann dort besichtigt und geprüft werden. E. B.

— Herr Eugenio Pirani, dem das Verdienst gebührt, den musikalischen Salon in Berlin wieder zu neuem Leben erweckt zu haben, veranstaltete am 20. Februar die letzte diesswinterliche Soirée in seiner Wohnung. Frl. Nina Scimbro und Frl. Branie, die Herren Lessmann, Kotek, Isaye und Pirani erfreuten durch ihre künstlerischen Leistungen die zahlreich erschienenen Gäste. Ganz besonders Beifall erntete Frl. Scimbro, welche feinsinnige, hochpoetische Lieder ihres Lehrers Lessmann mit hinreissendem Feuer und tiefer Empfindung vortrug. E. B.

— Der St. Petersburger Verein für Kammermusik hat eine Preis-Konkurrenz für musikalisch literarische Schriften über das Thema: „Die geschichtliche Entwickelung der Kammermusik und ihre Bedeutung für den Musiker" ausgeschrieben. Es sind zwei Prämien bestimmt worden, 300 und 250 Rubel. Manuscripte sind mit Devisen zu versehen und diese mit dem Namen in geschlossenem Kouvert bis spätestens 1. September 1881 russischen Styls einzusenden. Die Arbeiten können in deutscher, russischer oder französischer Sprache abgefasst sein.

— Der Vicar der St. Johns Kirche in Hampstead brachte dieser Tage eines seiner Beichtkinder, Mrs. Toock, seit 27 Jahren in besagter Kirche regelmässig ihre Andacht verrichtend, vor das Friedensgericht unter der Anklage, dass sie falsch und laut singe und dadurch die Gemeinde in ihrer Andacht störe und den Geistlichen aus der zur Predigt erforderlichen Fassung bringe. Nach der von Zeugen bekräftigten Aussage des Klägers ist Mrs. Toock eine so desperate Sängerin, dass sie Alles überschreit und jede Melodie umwirft, indem sie entweder zu früh oder zu spät einfällt. Der Chor verliert unter dem Sirenengesang der frommen Dame gewöhnlich das Gleichgewicht, wirft die Melodie um und der Choral, welcher die Seelen erheben sollte, wird zum öffentlichen Aergerniss. Seit Jahren hat sie ihr Seelsorger gewarnt und bedeutet, dass das laute Singen zur erfolgreichen Gottesverehrung nicht absolut erforderlich sei und eher der Inspiration des Teufels, als des Gottes der Liebe und Milde zugeschrieben werden müsse. Aber alles vergeblich, und da Mrs. Toock sehr ernst und aufrichtig erklärte, dass sie ihre ganze Seele in den Kirchengesang ausgiesse und jeden Morgen und jeden Abend für die „gesammte Geistlichkeit" bete, so fühlte sich der Vicar um so mehr zur Nachsicht geneigt, da die gewaltige Sängerin vor dem Herrn eine wohlhabende Dame war, welche zu allen kirchlichen und wohlthätigen Zwecken reichlich beisteuerte und gleichwohl mit seltener Resignation in den betreffenden Subscriptionslisten nie genannt sein wollte. Um sich ihrem Gotte in Erinnerung zu bringen, verliess sie sich offenbar auf die Gewalt ihrer Stimme und es macht ihrer Frömmigkeit Ehre, dass sie keiner anderen Reklamen zu bedürfen glaubt. Mrs. Toock erkrankte und der Vicar betete mit echt christlicher Vergebung an der Seite seiner unmelodischen Feindin. Aber sie erhob sich von ihrem Krankenlager mit noch grösserer Stimmgewaltigkeit, als sie ehedem besass, und mit erneuerter Verachtung für Text und Melodie. Der Geistliche und die Kirchenältesten sahen sich daher veranlasst, die unbezwingliche Sängerin unter der obigen Anklage vor das Friedensgericht zu stellen. Auch sie plaidirte zu ihrer Vertheidigung drei Gegenbehauptungen: 1) dass sie nicht falsch singe, 2) dass der Chor noch viel falscher singe, als sie selbst, 3) dass man die Kraft ihrer Stimme nicht dämpfen könne, ohne sie in ihren Gnadenmitteln unchristlich zu beschränken. Die Magistrates wurden durch diese Vertheidigung offenbar ergriffen, aber sie konnten sich doch nicht des erfahrungsmässigen Bewusstseins erwehren, dass eine englische Dame, welche ihre ganze Seele in den Kirchengesang ausgiesst, mit andächtiger Ruhe kaum verträglich sei. Das Urtheil lautete daher: dass der Dame zwei Monate Zeit zur Mässigung ihres musikalisch-religiösen Eifers gegeben werden solle, dass sie aber, wenn sie sich während der zugestandenen Gnadenfrist nicht bessere, der Ordnungsstrafe von 5 Lstr. verfalle und bei Wiederholung der Missethat sich dem Ausschlusse aus der musikalischen Kirche aussetze.

Budapest. Hans v. Bülow hielt am 14. Febr. einen Klaviervortrag von Original-Kompositionen Franz Liszt's, dem der Komponist selbst und ein zahlreiches Publikum beiwohnte. Franz Liszt musste mit Bülow zusammen erscheinen. Nach der „Franciscus-Legende" überreichte ein junges, schönes Mädchen Bülow einen Lorbeerkranz. Derselbe nahte sich dem Abbé Liszt mit ehrerbietigem Handkuss, den Liszt mit einem Kusse auf die Stirn Bülow's erwiderte.

Dresden. Unsere Industrie hat wieder einen schönen im fernen Ausland errungenen Sieg zu verzeichnen. Herr Hof-Pianofortefabrikant Ernst Kaps, welcher auf der internationalen Ausstellung in Sidney ausgestellt, sich aber nicht am Wettkampfe der Preise betheiligt hatte, war bei der jetzt in Melbourne stattfindenden Ausstellung in Konkurrenz getreten und hat nach einer Depesche aus London für seinen Flügel den höchsten Preis von der Melbourner Jury erhalten.

Köln. Ferdinand v. Hiller hat eine an ihn ergangene Einladung angenommen, während des Monats März in Barcelona 10 klassische Konzerte zu dirigiren.

Paris. Die Akademie der Schönen Künste ernannte gestern an Stelle des verstorbenen Musikers Henri Reber den bekannten Komponisten und Virtuosen Saint-Saëns.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Louis Köhler. Variationen über: „Die letzte Rose", op. 169. Wien. Spina.

„ „ Variationen über ein Thema aus „Don Juan", op. 179. Leipzig. Rieter-Biedermann.

Louis Köhler. Variationen über ein Thema aus Bellini's „La Straniera", op. 202. Leipzig. Forberg.

— Hünten, op. 33, 45, 63 oder 65.

Antworten.

Frl. **Emilie Mann in Kassel.** Brief ist am 21. Februar an Sie abgegangen.

Herrn **L. B. in Kassel.** Ich kann den Antrag nicht eher als in der nächsten Generalversammlung wieder einbringen, selbstverständlich soll dann Ihr Amendement berücksichtigt werden.

Frl. **M. S. in Königsberg.** Svendsen ist 1840 zu Christiania geboren, diente nach seiner Konfirmation 6 Jahre als Jäger in der norwegischen Armee und nachdem er seinen Abschied genommen, zog er mit der Geige in der Welt umher. Er fand in dem schwedischen Konsul Leche in Hamburg einen Protektor, durch dessen Vermittelung der König von Schweden ihm die Mittel zum Studium der Musik auf dem Leipziger Konservatorium gewährte. Das Violinspiel musste er in Folge eines Fingerübels aufgeben, wandte sich nun aber mit grösserem Eifer der Komposition zu. Seine bedeutendsten Werke sind: das Oktett, die Sinfonie, das Violin- und Violoncell-Konzert, sowie die sinfonische Einleitung zu Sigurd Slembe.

H. G. 1. Königsberg i. Pr. Mit dieser Chiffre ist am 23. ein Brief an Sie befördert worden.

Herrn **O. P.** Für diese Nummer nicht mehr möglich.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Februarsitzung (8. Febr.) theilt der Vorsitzende nach Verlesung und Genehmigung des Protokolls mit, dass Herr H. Schramke in Kottbus dem Verein ein Exemplar seiner Schrift „Studien und Skizzen zu einer neuen Intervallen- und Harmonielehre mit Rücksicht auf die Schrift Alfred Kalischer's, zur Vervollkommnung der praktischen Harmonielehre" verehrt hat. Der Vorsitzende eröffnet zugleich, dass Herr Dr. Kalischer in der nächsten Sitzung über diese Schrift Bericht erstatten wird, wonach dann die Versammlung Stellung zum Ganzen nehmen könnte. — Es folgen dann von verschiedenen Seiten Mittheilungen über erfreuliche praktische Resultate des Vereinsjahrbuches, dessen II. Jahrgang (1881) unter Redaktion der Herren Dr. A. Kalischer und A. Werkenthin soeben erschienen ist. — Darauf hält Herr Aloys Hennes seinen II. Vortrag über Elementarklavier-Unterricht, worin der Versuch fortgesetzt und beendigt wird, einen systematisch geordneten Lehrgang für den Elementarunterricht zu skizziren. Der Vortrag wurde mit lebhaftem Beifal. aufgenommen. Wie sehr nun auch in der sich daranreihenden ebenso interessanten als lebhaften Debatte alle Redner das Verdienstvolle dieses Vortrages hervorhoben, so erhebt sich doch gegen manche Punkte desselben entschiedener Widerspruch. Besonders wird dem Studium der Fingerübungen im Gegensatze zu den Aussagen des Redners eine weit grössere Wichtigkeit beigelegt, so von Prof. E. Breslaur, Prof. Dr. Alsleben, Prof. Loeschhorn, O. Lessmann und Dr. Bischoff, die Alle dabei noch neues, interessantes Material vorführen. Zwischen den beiden letztgenannten Rednern entspinnt sich nebenbei ein Meinungsaustausch über den absoluten und relativen Werth der Bülow-Tausig'schen Fingersatz-Prinzipien. Während Herr Lessmann absoluter Anhänger derselben ist, warnt Dr. Bischoff vor mancherlei Gefahren derselben. Herr Dr. Kalischer, dem sich Herr Werkenthin anschliesst, hat am Vortrage des Herrn Hennes besonders die Ansicht zu tadeln, dass die klassische Musik im ganzen, besonders Sonatinen Clementi's und Aehnliches die ersten drei bis vier Jahre gänzlich vom Klavierunterrichte fern zu halten sei. Die Debatte über diesen so mancherlei Anregung darbietenden Vortrag wird in der nächsten Sitzung fortgesetzt werden. Herr Werkenthin wird dazu neue Gesichtspunkte über den Elementarklavierunterricht aufstellen. Herrn Hennes wird der Dank der Versammlung ausgesprochen. — Den Aus-

fung mit dem Vortrag [illegible] Instrumentalwerke, welche nach Vereinsbeschluss in den Versammlungen ausgeführt werden sollen, machte Herr Werkenth[illegible] durch Vorführung dreier Sonatinen von A. Loeschhorn (op. 173, 174, 175, Verlag [illegible]) den grossen Beifall [illegible]. — Nach erledigter Beratung und Anmeldung neuer Mitglieder stellt schliesslich Herr Dr. Kaiser[illegible] im Namen eines [illegible] Mitgliedes den Antrag, dass es sich der Verein angelegen sein lasse, dahin zu streben, dass von Seiten der Konzertunternehmer den Mitgliedern des Vereins für die Konzerte Preisermässigungen gewährleistet werden. Der Antrag wird angenommen und behält sich der Vorstand die Art der Ausführung vor.

Dienstag den 6. März, Abends 8 Uhr, im kleinen Saale der Kgl. Hochschule Sitzung. Tages-Ordnung: Besprechung der Schrift „Studien und [illegible] zu einer neuen [illegible]" u. s. w. von B. Schramke. [illegible] Beschluss über 2 Anträge des Herrn H. Schumann. Besprechung einer von Herrn A. Werkenthin aufgestellten Disposition über den Klavierunterricht.

Anzeigen.

Berliner Seminar

zur Ausbildung von

Klavier-Lehrern und Lehrerinnen

Luisenstrasse 35

(Zwischen Schiffbauerdamm und Karlstrasse).

Das Seminar macht es sich zur Aufgabe, Denjenigen, welche sich dem musikalischen Lehrfach widmen, Gelegenheit zu einer vielseitigen musikalischen, sowie zu einer tüchtigen methodischen und pädagogischen Bildung zu bieten und Lehrer heranzubilden, welche mit Erfolg, mit Lust und Liebe zu unterrichten, Freude an der Musik im Schüler zu wecken und zu fördern und den Musik-Unterricht zu einer herzbildenden Disciplin zu gestalten im Stande sein sollen.

Lehrgegenstände sind **1. Solo- und Ensemble-Klavierspiel. 2. Theorie und Komposition. 3. Methodik des Klavier- und Theorie-Unterrichts. 4. Pädagogik. 5. Musikgeschichte. 6. Uebungen im praktischen Unterricht** (Klavier-Theorie) unter Aufsicht des Direktors.

Honorar für die Mittelklassen 15 Mk. monatlich.
" " " Oberklassen 18 " "

☛ **Die Anstalt bietet auch solchen, welche das musikalische Lehrfach nicht zu ihrem Beruf erwählt haben, Gelegenheit zu gründlicher Ausbildung im Klavierspiel und in der Theorie.** ☚

Honorar für die beiden Fächer 12 Mk. monatlich, für die Klavier-Oberklassen 18 " "

Mit dem Seminar verbunden ist die

Elementar-Klavier- u. Violin-Schule

in welcher Schüler von 6–15 Jahren im Klavierspiel und in der Theorie gegen ein monatliches Honorar von **9 Mark** unterrichtet werden.

Prof. Emil Breslaur.

Sprechzeit von 12—1 und 5—6 in der Anstalt.

Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Edmund Parlow, op. 12. { 12 Etuden f. Pianof. als Vorber. z. d. v. St. Heller. H. I u. II. à Mark 1,50 } 3

Empfehlenswerth für Schüler mit unfügsamen, einknickenden oder vernachlässigten Fingern

Klavier-Fingerbildner, à 5 Mk.

Einzelne Theile desselben, für einzelne Finger,

Klavier-Fingerringe à 60 Pfennige.

(Fingerstärke am Nagelglied ist anzugeben.)

Gegen Einsendung des Betrages (deutsche Reichs-Briefmarken, Nachnahme nicht) **franco** nach allen Ländern [16]

Heinrich Seeber in Weimar.

Im Verlage von **Rob. Forberg** in **Leipzig**, Thalstr. No. 9 erschienen soeben und sind durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

Tschaikowsky, P. Op. 37. Die Jahreszeiten. 12 Charakterstücke für Pianoforte. Neue sorgfältig redigirte und mit Fingersatz versehene Ausgabe. Complet in einem Bande, elegant brosch. 2 *M.* 50 ₰.

Wohlfahrt, Franz. Op. 66. Leichte Trios für Violine, Violoncello und Pianoforte. No. 5. E-moll. 2 *M.* 25 ₰.

— Op. 70. Reise-Erinnerungen. Leichte Salon-Fantasien für Violine, Violoncello und Pianoforte.
No. 1. Durch Thüringen. 1 *M.* 25 ₰.
No. 2. In den Alpen. 1 *M.* 25 ₰.

Wolff, Bernhard. Op. 67. Rondo für das Pianoforte. 1 *M.*

— Op. 88. Zwei leichte und instructive Clavierstücke.
No. 1. Maiglöckchen. (Le muguet. May-Bloom). 75 ₰.
No. 2. Wanderlied. (Le voyageur. Traveller's song). 75 ₰.

— Op. 89. Neckereien. (Espièglerie. Roguishly). Clavierstück. 1 *M.*

— Op. 90. Herzenswünsche. (Desirs ardents. Heart's desire). Clavierstück. 1 *M.*

Op. 91. Scherzo für das Pianoforte. 1 *M.*

Zum Semesterwechsel dringend empfohlen.

Verlag von Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

Emil Breslaur: Technische Grundlage des Klavierspiels. II. Auflage. (Preis 5 Mark.)

Das Werk nimmt ganz besondere Rücksicht auf die Bildung vom Ton und Anschlag und sind durch Benutzung desselben die glänzendsten Resultate erzielt worden.

Emil Breslaur: Technische Uebungen für den Elementar-Klavier-Unterricht. (Preis 3 Mark.)

Noten-Schreibschule

von

Emil Breslaur.

(II. Auflage). 2 Hefte à 15 Pfg.

Vom leichten zum Schweren vorwärts schreitend verbindet die Notenschreibschule in ächt pädagogischer Methode mit dem mechanischen Darstellen der Schriftzüge die Lehre von der Bedeutung der Noten und Notenzeichen und eine das Verständniss derselben vermittelnde kurzgefasste Elementartheorie. Schreiben, Lesen und Theorie gehen also Hand in Hand und dadurch wird die Methode zu einer durchweg anregenden, denn sie schützt den Schüler vor mechanischem Thun, in welches er durch bloses Notenschreiben unfehlbar verfallen muss. Deshalb haben auch Pädagogen von höchster Bedeutung sich anerkennend über das Werk geäussert, es hat überall freudigste Aufnahme gefunden und ist bereits in **vielen tausend Exemplaren** verbreitet.

Ganz besonders erwünscht dürfte sie solchen Musikschulen sein, in denen mehrere Schüler zugleich unterrichtet werden, denn sie bildet das Mittel, eine grössere Schüleranzahl zugleich nützlich zu beschäftigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt (Berlin), Louis Köhler (Königsberg), Dr. Ferdinand Hiller (Cöln), Dr Oskar Paul (Leipzig), Dr. Emil Naumann (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 6. **Berlin, 15. März 1881.** **IV. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das I. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.

Die Expedition.

In der nächsten Zeit bringt der „**Klavier-Lehrer**“ folgende Aufsätze:

Das absolute Intervall von J. H. Vincent. — **Die musikalische Begabung** von A. Naubert. — **Vereinfachungen und Erleichterungen in der Notenschrift** von W Schwarz. **Der erste Musikunterricht** von Dr. Friedrich Zimmer. **Rhythmisch-harmonische Analysen** von Mozart's A moll Sonate, und Wagner's Vorspiel zu Lohengrin von Wittig **Ueber die Form und deren Nothwendigkeit** von Flodoard Geyer. **Die Richtungen in der Kunst** von Flodoard Geyer **Ein Widerspruch in der Intervallenlehre** von Flodoard Geyer. **Noch einige Urtheile über die Fuge** von R. Musiol. **Sind theoretische Kenntnisse zum Klavierspiel unbedingt erforderlich?** — Zwei Briefe von Elise Saeger.

Geschichtliches über den Klavierfingersatz.

Von **Louis Köhler.**

(Schluss.)

Ph. Em. Bach's vorhin erwähntes Werk „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“, verdient wegen seiner historischen Bedeutung besondere Hervorhebung Es liegen zwei alte Ausgaben „in Verlegung des Auktoris“ vor: aus den Jahren 1753 und 1780, leider fehlen dazu die auf dem Titel stehenden „achtzehn Probestücke in sechs Sonaten“ und die auf dem Titel der zweiten Ausgabe verzeichnete „Kupfertafel“, welche über den Fingersatz der damaligen Zeit viel Interessantes enthalten müssen. Sechs Sonaten von Ph. Em. Bach befinden sich in alter Abschrift im Besitze des Verfassers, doch leider ohne Fingersatz. — Die Theorie in dem Buche ist aber so reichlich zugemessen, dass man daraus über die alte Methode eine möglichst klare Anschauung gewinnen kann. Einen feineren Theoretiker des Klavierspiels, als Ph. Em. Bach für seine Zeit war, hat es niemals gegeben, selbst die späteren berühmten Schulen von Cramer, Herz, Kalkbrenner, Hummel, Czerny können sich, was die specielle theoretische Anleitung betrifft, nicht mit dem Werke unseres Autors messen. Dieser steht jetzt allerdings zurück gegen seine Nachfolger, weil er antiquirt ist und nur für seine Zeit brauchbar war. Abgesehen von der generalbasslichen Anleitung, so handelt Ph. Em. Bach nach einer reich-

haltigen Einleitung die Materie „Von der Fingersetzung", „Von den Manieren" (Verzierungen) und „Vom Vortrage" mit klarer Gründlichkeit und oft feinem theoretischen Scharfblick weitläufig ab. Freilich kommen auch Darlegungen vor, die an sich so sonderbar sind, dass sie heute komisch wirken müssen.

Einige kleine derartige Sätze seien hier probeweise in getreuer Abschrift, nach der fast 110 Jahre alten, vergilbten Ausgabe von 1753, mitgetheilt, um die damalige sachliche Anschauungs- und Mittheilungsweise kennen zu lernen.

Seite 15, § 2. „Da der ächte Gebrauch der Finger bishero so unbekannt gewesen und nach Art der Geheimnisse nur unter wenigen geblieben ist, so hat es nicht fehlen können, dass die allermeisten auf diesem schlüpfrichen Wege haben irren müssen'. — § 3. „Dieser Irthum ist um so viel beträchtlicher, je weniger man ihn oft hat merken können, indem auf dem Claviere das meiste auch mit einer falschen Applicatur, obschon mit entsetzlicher Mühe und ungeschickt, herausgebracht werden kann" etc. — Aus § 7 „Mein seliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bei grossen Spannungen nöthig wäre. — § 15 „Man stosse sich nicht daran, wenn manchmal ein besonderer Gedanke den Lehrmeister nöthiget, solchen selbst zu probieren, um dessen beste Finger-Setzung mit aller Gewissheit seinen Schüler zu weisen" etc. — § 28. „Das Untersetzen des Daumens nach dem kleinen Finger, das Ueberschlagen des zweyten Fingers über den dritten, des dritten über den kleinen, ingleichen des kleinen Fingers über den Daumen ist verwerflich"

Für die meisten Tonleitern werden zwei und mehr Fingersetzungen gegeben, und zwar für Auf- und Abwärtsgehen meistens verschiedene. In der C-dur Tonleiter bezeichnet der Autor aufwärts das Uebersetzen des rechten dritten über den vierten, links aufwärts den Daumengebrauch auf F als „gewöhnlichere" Fingersetzung — (!) G-dur im Absteigen mit dem rechten Daumen auf C, gilt für ungewöhnlich — Seltsam ist, dass der Autor die A-moll Tonleiter rechts aufwärts mit dem Daumen auf D angiebt, abwärts aber denselben Finger für D als „ungewöhnlich" erklärt. — Die E-moll Tonleiter hat bei ihm nur diese „eine einzige gute Applicatur", nämlich mit dem rechten Daumen auf H, wer „solchen in die Quarte a setzen wollte, müsste solches bei Exempeln thun, wo die Folge dies erfordert, sonsten ist diese Finger-Setzung nicht anzurathen" — Bei H-moll im Aufsteigen warnt der Autor, dass der Daumen unversehens auf D statt auf E gesetzt werde: „dieser Punkt macht diese Scala etwas verführerisch". — Sehr sonderbar denkt Ph. Em. über die H-moll Tonleiter rechts im Abwärtsspielen: „Man könte auch mit dem kleinen Finger (auf H oben) anfangen und den Daumen auf e, und hierauf den dritten Finger auf d setzen, dass hernach der Daumen wieder in die Octave käme. Allein diese Applicatur, ob sie schon zu gebrauchen und nicht unrecht ist, ist nur eine Octave durch gut, weiter herunter dürfte leicht Verwirrung entstehen" Dieser gewandte Spieler konnte also nicht finden, dass man nach dem 1 auf H, mit dem 4 auf A setzen könnte, um so gleichwie in der vorherigen höheren Octave weiter zu spielen! —

G. Türk giebt, zehn Jahre später als Ph. Em. Bach, den C-Durleiter-Fingersatz noch in dieser Art an:

Rechts:	1	2	3	4	3	4	3	4	
	C	D	E	F	G	A	H	C,	—
	5	4	3	2	1	2	1	2	
	C	H	A	G	F	E	D	C	

Also noch nach der Art des vorigen Autors.

Hierin liegt indessen natürlicher Sinn: der lange hochstehende 3. Finger setzt über den kürzern und niedern 4., und im Abwärtsspielen wird sogar mit dem 2. über den Daumen gesetzt. Sonderbar ist dabei nur, dass in dieser Leiter nicht mit dem Daumen untergesetzt wird! Wenn Türk hinzufügt, dass Wilh. Friedemann (der unglückliche geniale Sohn des alten Bach) mit dieser Fingersetzung einzelne „Läufe mit bewundernswürdiger Fertigkeit spielte", so ist das allenfalls zu glauben und zwar auch mit Hinsicht auf möglichste Befriedigung des Sinnes für Gebundenheit. Sagt Türk auch noch, dass derselbe Fingersatz „viel Uebung erfordere", so ist das wohl hauptsächlich für das schnelle Uebersetzen mit dem 3. über den 4. gemeint, denn die Ungewohnheit, mit dem 2. über den 1. zu setzen, muss, auf Grund der so zweckmässigen Lage der beiden Finger, bald zu besiegen gewesen sein. — Uebrigens machen sich derlei Fingersetzungen, wo die langen Finger übereinander gehen, viel schwerer auf neuen grossen Flügeln der heutigen Zeit, als auf den winzigen alten Klavierchen, wovon der Verf. ein wurmstichiges Exemplar (mit weissen Ober- und schwarzen Untertasten und Tangenten) hat, das beim Spielen und Experimentiren die alte Methode natürlich erklärbar macht und interessante Aufschlüsse über die Gründe der Haltungs- und Anschlagsart von früher (im Vergleiche mit der jetzt nöthigen) vermittelt.

Dass sich's besonders bequem von Unter- auf Obertasten mit den Mittelfingern über-, von Ober- und Untertasten mit dem Daumen (auch mit den langen Fingern ohne Daumen) untersetzen lässt, hat man sich lange nicht

zum theoretischen Bewusstsein zu führen vermocht. In alten Werken herrscht in dem Punkte noch viel Inkonsequenz. Es ist damals von geschickten Spielern beklagt worden, dass die grossen Meister keinen Fingersatz in ihren Werken angaben. Man sieht daran, wie schwer der Kampf der Finger mit den Tasten war, und darf daraus auch wohl schliessen, dass, wie erwähnt, selbst bei den grössesten Spielern noch zu viel augenblicklicher Zufall in der Fingersatzwahl herrschte, als dass sie sich zu einer festen Angabe veranlasst fühlen konnten.

Die späteren Meister, besonders Clementi, Field, Cramer, Hummel, Moscheles, und ferner auch Czerny, Kalkbrenner, Herz haben für den Fingersatz Wesentliches geleistet, indem sie, nach den mühevollen Errungenschaften der Alten, immer praktischer und konsequenter wurden. Der mehr und mehr sich geltend machende Dilettantismus regte die Komponisten an, die Bezifferung beständig anzugeben, was bedeutend zur Verbreitung guten und gleichen Fingersatzes beitrug. Grosse Kompositionsgenie's, wie Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven scheinen nicht so den Trieb für feste Fingersatzmethode gehabt zu haben, wie die eigentlichen (oben genannten) „Virtuosen“, welche sich, als ausschliessliche Instrument-Behandler, mehr in das Praktische versenken konnten. Wenn es mit dieser Arbeit zum ersten Male geschah, dass der gesammte Klavierfingersatz in ein festes „System“ gebracht wurde, so sei jenen Meistern alter und jüngstvergangener Zeit hier zum Schlusse ein dankbares Gedenken geweiht.

Guido v. Arezzo und seine Zeit.

Von Anna Morsch.

(Fortsetzung.)

Die Noten des Monochords, welches Guido für seine Schüler beim Unterrichte benutzte, umfassten eine Skala von 21 Tönen:

Γ A, B, C, D, E, F, G.

a, b, $\natural$, c, d, e, f, g, $\genfrac{}{}{0pt}{}{a,\ b,\ \natural,\ c,\ d}{a,\ b,\ \natural,\ c,\ d}$

Er sagt selbst darüber. „Dieses sind die Noten des Monochords. Zuerst wird das Γ (Gamma) gesetzt, welches die Neuen beigefügt haben. Die Töne, für welche die grossen, lateinischen Buchstaben stehen, heissen graves (tiefe), die mit den kleinen acutae (hohe), die fünf mit den Doppelbuchstaben superacutae (überhohe). Manche schelten sie überflüssig, wir wollen aber lieber Ueberfluss haben, wie Mangel leiden. Bei den hohen und überhohen wird das b in das runde und quadrate unterschieden, das runde b nennt man das hinzugefügte oder weiche (adjunctum oder molle), man hat es darum hinzugefügt, weil F mit der um einen Tritonus entfernten Quarte $\natural$ nicht übereinzustimmen vermochte, beide aber b und $\natural$ dürfen in derselben musikalischen Phrase (neuma) nicht vorkommen. Dieses weiche b benutzen wir zumeist in den Gesängen, die von F oder f ihren Anfang nehmen, willst Du das weiche b vermeiden, so stimme die neume, in der es vorkommt so, dass Du statt. F, G, a, b, vielmehr G, a, $\natural$ c habest. Für Gesang-Geübte ist es nützlich, denselben Gesang nach den vier Kirchentonarten zu verändern, und Töne und Halbtöne jedesmal dort zu singen, wo sie nach der Tonart hingehören.“

Aus diesen ersten Anfängen der Tondisposition, vor welcher noch die damaligen Theoretiker, die Vorsteher der Singchöre warnen, weil durch sie dem begleitenden Orgelspieler Töne zugemuthet würden, die ihm auf seiner Orgel fehlten, verbreitete sich die bis in's 16. Jahrhundert wichtige „musica ficta“, mit welcher alle Gesänge bezeichnet wurden, die ausserhalb des Systems $\Gamma - \genfrac{}{}{0pt}{}{d}{d}$ belegene Töne berührte, also die chromatischen Zwischentöne mit heranzog. Guido kennt die Fiction noch nicht, sie konnte sich erst ausbilden, als man anfing, den einfachen gregorianischen Gesang mehrstimmig auszuführen, wobei sich die Uebelstände der starren Diatonik erst schärfer geltend machten. Diese Diatonik hatte bis dahin auch das Subsemitonion verschmäht, ja in dem dritten Kirchentone, in dem es im System lag, sieht Guido sogar eine Unvollkommenheit. Es bedurfte erst einer jahrelangen Uebung, um dem Ohre die Härte des Ganzton's bei den Schlüssen fühlbar zu machen, in welcher man dann anfing, den Kirchentönen auch ausserhalb des Systems das Subsemitonion hinzuzufügen.

Wenn wir bei unseren bisherigen Betrachtungen unseren Freund so in frischer und thatkräftiger Weise wirken sehen, einem Sämann gleich frucht- und segenbringendes Korn nach allen Richtungen ausstreuend, und eine lebensvolle Saat seinen Spuren entquellen finden, so schaut uns doch wieder Vieles aus seinen Schriften mit fremdartigen Augen an; wir haben plötzlich den Mann der grauen, grübelnden Theorie vor uns und suchen vergebens nach dem harmonischen Zusammenklange mit dem, was er uns bisher geboten hat. Wir dürfen aber nur einen Blick auf die Auffassungsweise und den Standpunkt der damaligen Musik überhaupt werfen, und es wird uns einleuchten, dass der Zeitgeist auch sein klarstes Kind noch unerbittlich beherrschen musste, dass auch Guido noch befangen im Zwange der allgemeinen Anschauungen lag. Die Reste, die die Musik aus antiker Zeit noch in das Christenthum hineingerettet, waren verbraucht und ausgenutzt, zu Neuem, Selbstständigem und Lebensfähigem war die Kunst noch nicht gelangt, es war eine Zeit des Suchens und Experi-

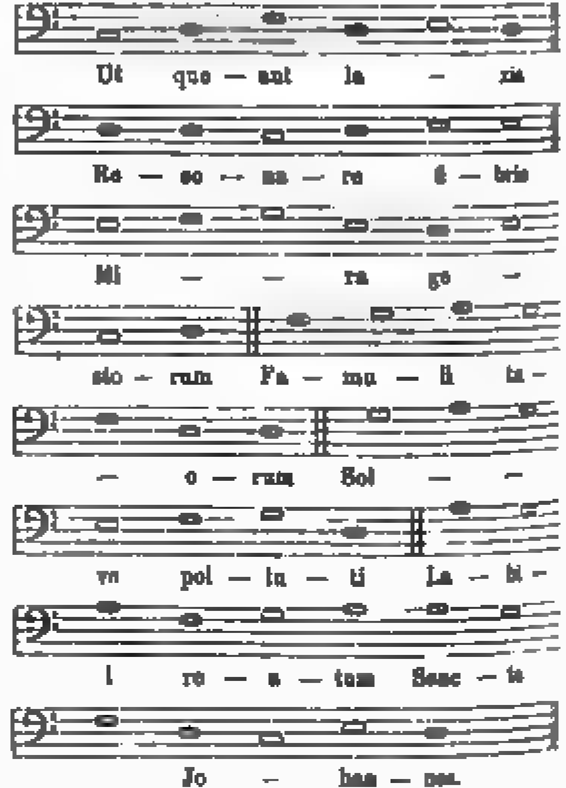
mentiren. Des freien Himmelskindes hatten sich die Gelehrten bemächtigt, und auf der Schulbank unter der Sonde des Mathematikers und der grübelnden Dogmatik des Philosophen hatte es seine hohe, himmlische Heimath fast vergessen und der Genius verhüllte sein lächelndes Angesicht mit dichten, grauen Schleiern. Was uns jene Tage aus der Kunstentwicklung hinterlassen, erscheint uns befremdlich und seltsam, wir, die wir die farbenprächtige Blüthe schauen, können uns in die dunklen Zeiten mit ihren tastenden, unbeholfenen Versuchen nicht zurückdenken.

Zu diesen Versuchen gehören die ersten Anfänge der Mehrstimmigkeit, die gerade mit dem beginnen, was die weitere Entwicklung später als schlimmsten Fehler verwirft, und das ist das Zusammensingen in Quinten und Quarten. Vom flandrischen Mönch Hucbald von St. Amand war diese Art des Gesanges, die man „organisiren“ oder das „Organum“ nannte, in tiefernstester Weise erforscht und ausgebildet worden, wir erschrecken geradezu, wenn wir uns einen Gesang in parallelen Quinten ausgeführt denken, und doch findet er gerade in dem Zusammenklange zweier oder mehrerer Stimmen in reinen Quinten, besonders wenn sie in der höheren Stimme noch verdoppelt werden, einen „angenehmen, süssen und reichen Klangeffekt.“ Guido nahm das Organum unbefangen als etwas selbstverständlich zur Musik gehöriges auf, aber vielleicht dämmerte in ihm schon die Ahnung der abschreckenden Hässlichkeit auf, er macht wenigstens Versuche es zu mildern, und lehrt ein Organum in lauter Quarten, „diese unsere Diaphonie ist weicher,“ versicherte er uns. Ausserdem gestattet er den Stimmen, dass sie sich zum Schluss einander nähern und nennt dies „Occursus“; er fängt bereits an, im Durchgang die Terz oder Sekunde einzuführen, oder hält die eine Stimme gleich einem Orgelpunkt fest, während sich die zweite in wunderlicher Weise um dieselbe herumbewegt. Immerhin ist aber schon, so verworren und hässlich noch alles klingt, ein Fortschritt gegen das starre Hucbald'sche Quintenorganum zu erkennen.

Eine zweite, gleich sonderbare Weise ist es, wie Guido zu neuen Melodien gelangt. „Jede Silbe enthält einen Vokal,“ sagt er, „man setze nun die fünf Vokale nach der Reihenfolge unter die Noten des Monochords, ziehe sich fünf Linien, bezeichne sie am vorderen Rande je mit der Note, die sie bedeuten, und einen Vokal, und ordne dann einen Satz, zu dem eine Melodie erfunden werden soll, nach den Silben, die die betreffenden Vokale enthalten, auf den Linien.“ Die Zeitgenossen und Kommentatoren Guido's finden diesen Weg zur Melodieerfindung „wahrhaft schön, und Aribo Scholasticus, der bald nach Guido lebte, dehnt diese Erfindung noch weiter aus, indem er eine doppelte Reihe verschiedener Vokale unter die Noten des Monochords ordnet, ausserdem sieben Linien zieht; natürlich klingen durch die grössere Willkür die also gefundenen Melodien nur noch sonderbarer und zusammenhangloser, wie die Guidonischen.

Wenn uns diese Kompositionsweise des „venerabilis Guido“, wie ihn seine Zeitgenossen nennen, fast erschreckend anblickt, so mögen wir nur getrost annehmen, dass es nicht seine einzige Art war, neue Melodien zu erfinden, er giebt an anderen Stellen seiner Schriften Winke und Rathschläge über Beschaffenheit der Melodien, die ganz anders, frei und künstlerisch lauten, es klingt sogar schon ein ästhetisirender Ton heraus, wenn er sagt, „dass sie sich dem Sinn der Worte anzupassen hätten, dem sie Ausdruck geben sollten, traurige Begebenheiten seien durch traurige neumas darzustellen, für heitere wähle man angenehme, und für glückliche jubelvolle.“ Wer dergleichen aussprechen konnte, war mit seiner Divinations-Gabe entschieden weit über jenes handwerksmässige Experimentiren gelangt.

Aus der Guidonischen Zeit stammt eine Erfindung, die sich für Jahrhunderte eine grosse Wichtigkeit erobern sollte, es ist dies die Lehre von der Solmisation. Kaum ein Jahrhundert nach Guido, wo die Solmisation, oder auch Solfisation, bereits allgemein verbreitet war, wird ihm die Ehre der Erfindung zugeschrieben, so, als habe er diese verwickelte Lehre selbstständig erfunden und in Systeme gebracht, obgleich in seinen Schriften wenig oder gar nichts darüber enthalten ist. Nur einmal und gelegentlich erwähnt er in einem Briefe an seinen Bruder Michael, dass er, um seinen Knaben das Treffen des Tones sicherer beizubringen, folgende Melodie anwende:



„Diese Sinfonie“, schreibt er, „fängt, wie Du wohl siehst, in ihren sechs Theilen mit sechs verschiedenen Tönen an. Wer es nun durch Uebung dahin bringt, dass er sich den Anfang dieser Absätze gut merkt, um jeden Absatz, welchen er eben will, mit Sicherheit angeben zu können, wird im Stande sein, dieselben sechs Töne, wo sie ihm eben vorkommen, leicht anzugeben.“

Wie wenig nun auch von der ganzen Lehre der Solmisation auf Rechnung Guido's kommen mag, so

ist doch wohl mit Sicherheit anzunehmen, dass er derjenige war, der die Bezeichnung der Töne mit: Ut, re, mi fa, sol, la, eingeführt hat. Die Solmisation gründet sich auf das Hexachord, die Sechstonreihe, sie enthält zwischen den Tönen mi—fa einen Halbtonschritt, während die anderen Intervalle ganze Töne sind, man nannte ein Hexachord, welches von C seinen Anfang nahm, das natürliche Hexachord (hexachordum naturale), denn die natürliche Tonleiter nehme stets von C ihren Anfang.

(Schluss folgt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, 11. März 1881.

Am 20. Februar fand in der von Herrn Emil Olbrich geleiteten Akademie für Musik (Oranienburgerstr. 9 und 10) eine Soirée statt, in welcher Schülerinnen der Anstalt durch Klaviervorträge einiger Kompositionen von Mozart und Chopin aufs neue den Beweis von der ausgezeichneten Lehrbefähigung der Herren E. und R. Olbrich gaben. Der Direktor der Anstalt, sowie sein Bruder, Herr Richard Olbrich, zeigten im Solospiel (Carneval von Schumann, B-moll-Scherzo von Chopin (Herr E. Olbr.), Rigoletto, Fantasie von Jaell, Moment musical von Schubert, Silberquelle im Chamouny Thal von Bendel (Herr R. Olbr.) und im Zusammenspiel auf den beiden herrlichen Bechstein'schen Flügeln (Hommage à Haendel von Moscheles und Les Preludes von Liszt), dass sie auch den strengsten Anforderungen, welche man an Pianisten der Jetztzeit stellen kann, entsprechen. Der reichgespendete Beifall war ein wohlverdienter. sch.

Die Konzerte des Cäcilien-Vereins unter Alexis Hollaender's kunstbewährter Direktion vervollkommnen sich von Jahr zu Jahr in immer höherem Maasse. Das erste Konzert, welches der Cäcilien-Verein in diesem Jahre, Donnerstag, den 24. Februar in der Singakademie veranstaltete, liess den Chor nicht so vorherrschend erscheinen, wie es sonst der Fall ist. Vermuthlich ist der Grund darin zu suchen, dass der Verein seine volle chorische Kraft für die im April stattfindende Aufführung des Oratoriums „Christus" von Franz Liszt aufbewahrt, zu welchem Konzerte ja die Gegenwart Liszt's selbst in erfreuliche Aussicht gestellt ist. Aber auch so konnte der Cäcilien-Chor vollauf beweisen, dass er sich hinsichtlich reiner Intonation und musikalischer Durchdringung der ihm vorliegenden Kunstwerke den besten Chor-Vereinen der Residenz würdig anreiht. Wie bewundernswerth mir auch die Geschicklichkeit des Herrn Hollaender erscheint, der die Kunst des Akkompagnirens gleichzeitig mit derjenigen des Dirigenten verbindet: so dürfte es sich nichts desto weniger dringend empfehlen, dass diese beiden gleichzeitigen Aufgaben von zwei Musikern gelöst werden, der Dirigent würde auf diese Weise seine Schaaren doch noch anders elektrisiren können, als es ohnedies der Fall ist. Die Chorleistungen bestanden in „Darthula's Grabesgesang" (aus Ossian von Goethe), einem fein empfundenen und kunstvoll gearbeiteten Frauenchor des so früh seiner Kunst entrissenen Bernhard Hopfer, in einem Chore von J. Rheinberger (Der Waldenbaum), worin es der Komponist mit grosser Geschicklichkeit verstanden hat, einem wunderlichen Texte echt musikalische Weihe zu verleihen, und in „Mirjam's Siegesgesang" für Solo und Chor von Fr. Schubert. Dass die alttestamentliche Poesie in Haendel dermaassen den grössesten musikalischen Dolmetscher gefunden hat, dass er den fortwirkenden typischen Grundton für alle aus diesem Himmelsquell schöpfenden Tondichter geschaffen hat, beweist auch diese Schubert'sche Komposition, die ein echt Händel'sches Gepräge an sich trägt, trotzdem es ihr wahrlich nicht an specifisch Schubert'scher, sogar an neuromantischer Natur gebricht. — Frau Anna Hollaender, welche die Solopartie ausführte, überraschte an diesem Abende sowohl in dieser Leistung als auch in Rob. Schumann's „Spanischem Liederspiel" ebenso durch glückliche Disposition, durch freie Bewegung ihrer Stimme, wie durch Anmuth der Darstellung. Ausser der obengenannten Sängerin participirten an Schumann's reizvollem Liederspiel für 4 Solostimmen Frl. Adele Assmann, Herr Hauptstein und Herr Stange, die alle das ihrige zum vortrefflichen Gelingen des Ganzen beitrugen. Frl. Adele Assmann, zum Vortrage lyrischer Gesänge besonders befähigt, sang Lieder von Jensen (Klinge, mein Pandero), Schubert („Kreuzzug") und Brahms („Junge Liebe"). Ausserordentlichen Beifall errang Frl. Assmann mit Schubert's wenig gekanntem „Kreuzzug", der stürmisch da capo begehrt wurde. Die Sängerin willfahrte diesem Verlangen, nachdem ihr Cyklus zu Ende gesungen war, und lehrte durch diesen wiederholten Vortrag eindringlich, wie tiefe Wirkungen eine empfindungsvolle Sängerin im Liede gerade mit einfachen, episch gehaltenen Partien hervorrufen muss. — Eine erforderliche instrumentale Ausschmückung erfuhr dieses Konzert durch Herrn Konzertmeister Wirth, der ein Adagio und Allegro von Spohr und ein Präludium und Fuge von Seb. Bach vortrug. In voller künstlerischer Grösse stand dieser vortreffliche Geiger namentlich in der Bach'schen Komposition da; Wirth ist ein Meister des polyphonen Geigenspiels.

Alfred Kalischer.

Das unter Leitung des Königl. Musikdirektors Herrn H. Mohr stehende „Luisenstädtische Konservatorium" beging am Sonntag, den 27. Februar im grossen Saale des Architektenhauses seine XXIV. Musik-Aufführung, deren Programm bis auf die gemischten Chöre ausschliesslich von Schülern der Ober-Klassen ausgeführt wurde. Bei diesen irren wir wohl nicht, wenn wir angesichts des kanonischen Alters, welches manche Tenöre und Bässe zeigten, annehmen, dass dieselben dem Konservatorium nicht als Schüler angehören. Der Umstand, dass 7 von den 13 Nummern des Programms theils Chorgaben,

theils Produktionen eines kleinen Streich-Orchesters boten, sprach dafür, dass es wohl diesmal vorzugsweise beabsichtigt war, die Leistungsfähigkeit der Anstalt nach dieser Seite hin zu zeigen. Die Aufführung der Chöre genügte und entsprach dem Rufe, dessen sich Herr Mohr in der Einübung und Leitung solcher erfreut, das Streich-Orchester jedoch liess an Diskretion bei der Begleitung sowie an Reinheit und taktischer Genauigkeit soviel zu wünschen übrig, dass es wohl besser wäre, wenn es mit seinen Kundgebungen noch auf die Uebungsstunde beschränkt bliebe. — Als hübsche Solo-Klavierleistungen heben wir hervor: Chopin's Nocturne, Esdur, op. 9, gespielt von Clara Mohr, und Allegro agitato, G-moll, von Gustav Schumann (Frl. Frida Koch), und können dem jungen talentbegabten Mädchen, zumal für ihr wackeres Auswendigspielen, nur Lobsprüche ertheilen. Ihrem Lehrer aber gegenüber dürfen wir mit unserem Bedenken gegen die Arm- und Handhaltung derselben, sowie speziell bei der letzteren gegen das Oktavenspiel aus total steifem Arm nicht zurückhalten. Von Herrn Otto Hesselbach hörten wir Air varié für die Violine von de Bériot, mit sicherem Bogenstrich und meist genügender Reinheit, und endlich von Frl. Dettloff den ersten Satz des „italienischen Konzertes“ von Bach korrekt und sicher, auch mit hübscher Manier vortragen. Der Effekt ihres Spieles wurde leider durch die indiskrete Streich-Orchester-Begleitung (Arrangement von H. Mohr) beeinträchtigt, und können wir nicht umhin, den ganzen Gedanken einer solchen bei diesem Stück, (das wie alle Bach'schen so in sich fertig und abgeschlossen ist, dass auch nicht eine Note hinzugefügt oder fortgenommen werden darf, ohne es zu schädigen), als einen unglücklichen zu bezeichnen. — Das Publikum verfolgte mit Interesse und Beifall die Leistungen seiner Angehörigen.

A. Werkenthin.

Frau Doris Blaesing veranstaltete mit ihrem Gesangverein am 2. März eine Aufführung von Rob. Schumann „Der Rose Pilgerfahrt“. Die Vorzüge des Chors, welchen jetzt Herr Felix Blaesing leitet, wurden schon im vorigen Jahr bei Gelegenheit einer Aufführung des Orpheus von Gluck hervorgehoben. Der edle Stimmklang, die Genauigkeit in der Einstudirung, die feine künstlerische Auffassung zeigten sich auch heute. Von den Solisten sind besonders Herr Hauptstein und Frl. Rosa Blaesing rühmend hervorzuheben.

E. R.

Die diesjährige Prüfungsaufführung von Schülern und Schülerinnen der unter Leitung des Herrn Prof. Dr. Theodor Kullak stehenden „Neuen Akademie der Tonkunst“ fand am 6. März im Saale der Sing-Akademie statt. Schüler aus den Kompositions- Klavier - Gesang - Violin - Chor- und Deklamationsklassen fanden Gelegenheit, von ihren Fortschritten im verflossenen Jahre Zeugniss abzulegen. Bei Lehrgegenständen so mannichfaltiger Art darf es im Grunde nicht Wunder nehmen, wenn die Leistungen einer Disciplin über die anderer hervorragen, wie es seit Jahren hier mit den Leistungen der Klavier- und Kompositionsklassen der Fall war, die immer in erster Reihe genannt werden mussten. Nun spricht es aber für die fortschreitende Entwickelung der genannten Anstalt, dass in diesem Jahre die Leistungen auf sämmtlichen Gebieten in Bezug auf Gediegenheit und künstlerische Art auf gleicher Höhe standen, abgesehen davon, dass sich die Schüler unter sich nach Art und Begabung unterschieden oder einen geringeren oder höheren Grad der Technik zeigten.

Die Aufführung wurde mit einer Ouverture für grosses Orchester von Herrn Adolf König, Schüler des Herrn Prof. Wüerst, eröffnet. Der Komponist dirigirte sein Werk selbst und bewies durch diese Komposition pathetischen Charakters, dass er sich die klassische Ouverturenform wohl zu eigen gemacht hat. Das Werk ist fliessend geschrieben, geschickt instrumentirt, die Gedanken an und für sich edler Natur, ohne freilich Selbstständigkeit zu verrathen, — was man ja von Schülern nicht gut erwarten kann. —

Aus den Klavierklassen des Herrn Prof. Kullak liessen sich vier Schülerinnen hören. Fräulein Kathinka Paulsen aus Christiania spielte den 1. Satz des G-dur-Konzerts von Rubinstein mit grosser Kraft und glänzender Ueberwindung der nicht geringen Schwierigkeiten. Die Dame hat unverkennbare Begabung für virtuoses Spiel, doch fasst sie das Klavier zuweilen etwas rauh an, möge sich ihr bald die Erkenntniss erschliessen, dass es nächst der Kraft nichts Höheres giebt als deren Beherrschung. Von der kleinen 13jährigen Bella Lourié aus Kiew hörte ich den 1. Satz von Th. Kullak's Klavier-Konzert, ein dankbares und wirkungsvolles, durch künstlerischen Gehalt und Frische der Empfindung gleich anziehendes Werk. In dieser jungen Dame reift ein grosses Talent einer schönen künstlerischen Zukunft entgegen. Ihr Spiel ist jetzt schon hoch entwickelt und vereint unfehlbare, sauberste Technik, hervorragendes Gefühl für Takt und rhythmische Feinheiten mit Temperament und Feuer, die in den Grenzen schönen, künstlerischen Maasses und künstlerischer Selbstbeherrschung äusserst wohlthuend wirkten und ihr Stürme wärmsten reichverdienten Beifalls eintrugen. Eine Leistung von hervorragender Bedeutung war die des Fräulein Therese Hennes, welche den ersten Satz von Beethovens G-dur-Konzert vortrug. Hier war von dem Zwang der Schule nichts mehr zu merken. Die souveräne Beherrschung des Technischen und die klarste, abgerundete Darlegung des geistigen Gehalts liessen die Hörer vergessen, dass es sich eigentlich hier nur um Schülerleistungen handelte.

Die Gesangleistungen der Schülerinnen aus der Klasse der Frau Professor Wüerst machten durchweg den befriedigendsten Eindruck, die schöne weiche Tonbildung, die Sicherheit des Tonansatzes, die musterhafte Aussprache und der musikalische Vortrag liessen die grosse Sorgfalt und das seltene Lehrgeschick der Lehrmeisterin erkennen. Fräulein Fanny Paulsen sang Schuberts Wanderer mit angenehmer Stimme und der an allen Schülerinnen zu rühmenden musterhaften Aussprache. Die lebhaftere Empfindung im 2ten Theil hätte sich in etwas beschleunigterem Tempo äussern können. Ihre

Schwester, die sich vorher als begabte Klavierspielerin gezeigt, erfreute das Publikum durch ein sehr ansprechendes, eigenartiges schwedisches Lied, das mit ausserordentlicher Sauberkeit, Feinheit und Zierlichkeit vorgetragen wurde. Ihr Ausdruck ist um einige Grade wärmer als der der Schwester. Fräulein Jenny Zielke hat schon einen höheren Grad der Ausbildung erreicht, sie sang die Arie aus Mozart's Figaro mit künstlerischer Ruhe und einer von sorgfältigstem Studium zeugenden Sicherheit und Freiheit. Warum erscheint der jungen Dame aber alles so heiter? Fräulein Warnemünde hat offenbare Begabung für Koloraturgesang. Ihre heutige Leistung wurde, wie mich dünkt, durch die etwas zu hoch gegriffene Aufgabe geschädigt, die Triller und Läufe waren nicht ganz klar und für die tieferen Lagen der Arie ist die Stimme noch nicht klangvoll genug.

Auch von den Geigern ist Gutes zu berichten. Herr Jean Hagen aus Düsseldorf, Schüler des Herrn Prof. Grünwald, spielte den ersten Satz aus Beethoven's Violin-Konzert mit so leichter sicherer Bogenführung, so schönem beseelten Tone und fast tadelloser Technik, dass man seine Freude daran haben musste. Das schöne moderato kurz vor dem Schluss gedenke ich noch besonders.

Nach 2½ stündigem Hören war aber nun meine Aufnahme-Fähigkeit derartig erschöpft, dass ich nicht weiter hören konnte, ich kann nur die von massgebender Seite gewordene Bestätigung mittheilen, dass alle übrigen Leistungen an Gediegenheit den von mir charakterisirten nicht nachgestanden haben. Die Sängerinnen Frls. Nitschalk, Wachtel und Lasch, die Pianistin Frl. Krause, der Geiger Herr Paul Kladt (Schüler Gust. Holländers), Frl. Zielke, aus der Deklamationsklasse des Fräulein Ihlgreen und der Komponist zweier Sinfoniesätze, Herr Rich. Stiebitz mögen mir verzeihen, dass ich nur ihre Namen hierhersetze, aber ultra posse nemo obligatur.

Herr Prof. Kulllak aber kann mit Stolz und Genugthuung auf die Leistungen nach dieser Aufführung seiner Anstalt blicken, die sich aus kleinen Anfängen zu so hoher erfreulicher Blüthe entfaltet und jetzt 1100 Schüler zählt, das ist der tausendste Theil der Bevölkerung Berlins, die aus einer Million ein Mal hundert tausend Menschen besteht.

Emil Breslaur.

Herr R. Rhyn, dessen wir schon oft als Orgelvirtuose rühmlichst Erwähnung gethan, hatte in einem Konzert, das er am 8. März in der Nikolaikirche veranstaltet, eine Anzahl neuer, zum Theil interessanter Stücke zum Vortrag gewählt, so z. B. einige Sätze aus dem musikalischen Opfer von J. S. Bach über ein von Friedrich dem Grossen gegebenes Thema, eine geschickt gearbeitete aber der Würde des königlichen Instruments wenig entsprechende Sonate des Pariser Organisten Guilmant, schliesslich einen wirkungsvollen Trauermarsch von J. P. Hartmann für Orgel, Posaunen, Trompeten und Tamtam. Die Ausführung aller Stücke rechtfertigte den guten Ruf, dessen sich Herr Rhyn als Orgelvirtuose erfreut.

Die Herren Alfred und Heinrich Grünfeld hatten bei ihrem 2. Konzert am 9. d. Mts. die Freude, abermals ein Auditorium versammelt zu sehen, wie es sich zahlreicher selten in unseren Konzerten einfindet. Die Leistungen des talentvollen Brüderpaares errangen auch diesmal höchste Anerkennung und Bewunderung. Zur Charakterisirung derselben brauche ich dem, was bereits in diesen Blättern zu wiederholten Malen gesagt worden ist, nichts hinzuzufügen, nur erwähnen will ich, dass sämmtliche Stücke, welche sich diesmal der Pianist gewählt, durchaus angemessen seiner Individualität waren, und demzufolge die Kritik der Wiedergabe uneingeschränktes Lob zu spenden hat.

E. B.

Ilona Eibenschütz.

Frankfurt a. M., 3. März. In Carl Israels verdienstvoller Schrift „Frankfurter Konzertchronik von 1713—1780" befindet sich pag. 44 über das Auftreten des siebenjährigen Mozart und seiner um wenige Jahre älteren Schwester folgende Konzertankündigung aus dem Jahre 1763. „(16. August.) — Den Liebhabern der Musik sowohl als allen Denjenigen, die an ausserordentlichen Dingen einiges Vergnügen finden, wird hiermit bekannt gemacht, dass nächstkommenden Donnerstag den 18. August, in dem Scharfischen Saale auf dem Liebfrauenberg Abends 6 Uhr ein Konzert wird aufgeführt werden, wobei man 2 Kinder, nämlich ein Mädchen von 12 und einen Knaben von 7 Jahren Konzerten, Trio und Sonaten, dann den Knaben das nämliche auch auf der Violin mit unglaublicher Fertigkeit wegspielen hören wird. Wenn nun dieses von so jungen Kindern und in solcher Stärke, da der Knab vom Klavier gänzlich Meister ist, etwas unerhörtes und unglaubliches ist, so dass beider Kinder Geschicklichkeit nicht nur den Kurfürstl., Sächsischen, Kurbayrischen und Kurpfälzischen Hof in Verwunderung gesetzt, sondern auch den Kaiserl. Königl. Allerhöchsten Majestäten bei einem 4 Monatlichen Aufenthalt in Wien zu einem sonderlichen Unterhalt und der Gegenstand einer Verwunderung waren. Als hofft man um so mehr auch dem hiesigen Publikum einiges Vergnügen zu verschaffen, da man Denjenigen noch zu erwarten hat, der mit Wahrheit zu sagen im Stande ist, dass er dies von Kindern solchen Alters gesehen oder gehört hat." — Dieser Fall ist jetzt nach 119 Jahren wieder eingetroffen, da die achtjährige Pianistin Ilona Eibenschütz, deren Spiel das hiesige Publikum am verflossenen Donnerstag Abend zu bewundern Gelegenheit fand, in vielen Einzelheiten an den Konzertisten W. A. Mozart aus dem Jahre 1763 erinnert. Ilona, das jüngste und neunte Kind ihrer Eltern, ist von ungarischer Abstammung, wie man uns mittheilt, die Nichte des in den 60er Jahren dahier verstorbenen Baritonisten und Gesanglehrers Karl Eibenschütz. Als Landsmännin von Liszt, Joachim und Joseffy hat Ilona mit diesen eine phänomenale musikalische Begabung gemein. Wir kamen zu dem donnerstägigen Konzerte nicht früh genug, um im Saale oder auf der Gallerie einen bequemen Platz zu finden und mussten gleich Anderen mit einem Stehplatz in dem mit dem kleinen Saale in Verbindung stehenden Vorzimmer vorlieb nehmen. Aus dem Künstlerzimmer, dessen Thür halb geöffnet war, drang die silberhelle Stimme der kleinen, lustigen

Ilona heraus; sie mochte wohl gerade einer schönen Frankfurter Dame über das neueste Kleid ihrer Puppe die interessantesten Mittheilungen gemacht haben. Da tritt ein lieber Bekannter von uns an die Thüre, Ilona fliegt auf ihn zu und spricht ihn an: „Sie sind auch ein Wiener, ein Pesther, nicht wahr?“ Die Antwort kann sie nicht abwarten, denn von drinnen wird ihr Händchen erfasst; sie muss ihrem Bruder, dem jungen Kapellmeister Herrn Sigmund Eibenschütz folgen, der die Heldin des Abends jetzt zum Trio führt. Ilona steigt auf den Stuhl und das Wunder begibt sich: ein achtjähriges Kind spielt den Pianopart eines Haydn'schen Trios in einer Weise, wie man sich dies von einem so kleinen Wesen kaum hätte träumen lassen. Ihr Anschlag ist verhältnissmässig ganz kräftig, die Technik staunenswerth, und was das Wunderbarste ist: sie spielt mit einem Ausdrucke, dessen man sich sonst nur bei tüchtigen Musikern zu versehen hat. Die Herren Bassermann und Professor Cossmann assistirten der kleinen Ilona. Nach dem stürmisch applaudirten Trio liessen wir uns ihrer Mama vorstellen und wurden durch diese auch mit dem Töchterchen bekannt. Es ist für sein Alter nicht gross, hat aber eine gesunde Gesichtsfarbe und scheint ganz kräftig zu sein; ein kleines, liebes, quecksilbernes Wesen, dessen dunkle Augen träumerisch hinausschauen in den Momenten der Ruhe. Die geistige Entwicklung Ilonas ist eine ganz normale; ihre Anschauungen, wenn man überhaupt bei ihr schon von solchen reden kann, entsprechen ganz dem kindlichen Erfassen der Dinge, wie es sich bei einem achtjährigen Kinde nicht anders erwarten lässt. Hierzu aber die wunderbare Begabung! Wir stehen vor einem Wunder der Natur, vor einem Räthsel. — Nach Beendigung des Trios tritt Herr Hofopernsänger Bertram aus Stuttgart vor's Publikum und singt eine Ballade von Löwe, es war „Archibald Douglas“. Der geschmackvolle und so warm empfundene Gesang des Herrn Bertram verfehlte nicht seine Wirkung auf das Publikum. Ilona krabbelt nach diesem vocalen Vortrage wieder auf den Stuhl und spielt ihre drei weiteren Nummern nunmehr sogar auswendig. Und was spielt sie? Bach's „Italienisches Konzert“, die Beethoven'schen Variationen über „Nel cor piu“ und den Cis-moll-Walzer von Chopin, alle Nummern bejubelt vom Publikum. Hierauch trug Herr Professor Cossmann zwei Violoncellstücke vor. Zum dritten Male bringt Herr Eibenschütz die kleine Ilona an den Schiedmayer'schen Flügel und jetzt spielt sie mit ihren Zauberfingerchen: „Traumbild und Polonaise“ von Hans Schmitt, ihrem Lehrmeister, der Professor am Wiener Conservatorium ist, ferner eine Chopin'sche Polonaise und das Mendelssohn'sche „Spinnlied“. Ob wir die Sicherheit der Technik, den geschmackvollen Vortrag in den zwei ersten Nummern, ob wir das rapide Tempo in der letzten Nummer mehr zu bewundern haben, wir wissen es nicht anzugeben. Unzweifelhaft hat Ilona eine grosse Zukunft, es ist dies umsomehr anzunehmen, als ihre Studien sehr sorgsam überwacht werden und sie der Mama hübsch aufs Wort folgt. Dass Ilona nach dem Konzerte noch eine „ungarische Piece“ mit ihrem Herrn Bruder spielte, einen bebänderten Kranz bekam, von den Damen mit Liebkosungen überhäuft wurde und zum Dank noch einmal auf's Podium kam und die angeschlagenen Töne oder Accorde abseits von dem Instrumente sicher und bestimmt angab, das haben wir als gewissenhafter Berichterstatter noch zu erzählen.

G. H.

Nun haben wir die kleine Ilona auch in Berlin gehört, sie gab am 10. März im Kroll'schen Saale ihr erstes Konzert. Danach findet Alles, was über ihre Leistungen in's Publikum gedrungen, die vollste Bestätigung. Sie ist ein musikalisches Wunderkind gar lieblicher Art. Werden sich ihre Fähigkeiten im Verhältnisse zu dem, was sie jetzt leistet, entwickeln, dann dürfte sie dereinst Liszt noch übertreffen. Sie spielte dieselben Stücke, welche sie nach obigem Bericht in Frankfurt a. M. zum Vortrag gewählt und gab noch, stürmisch hervorgerufen, Chopin's Cis-moll-Walzer zu. Besonders interessirte mich die ausserordentlich geschickte Pedalbehandlung. Zwar reicht ihr Füsschen nicht bis zum Pedal, aber eine ebenso einfache als geistvolle Erfindung ihres Lehrers, des Herrn Professor Hans Schmitt in Wien — er beschreibt sie in seinem vorzüglichen Werke: das Pedal des Klaviers — ermöglicht ihr dasselbe zu erreichen und mühelos niederzudrücken. Vielleicht liesse sich an der Vorrichtung noch eine Stütze für den Hacken anbringen, um ihm Halt zu gewähren, die Spitze des Fusses wird sich dann noch sicherer bewegen.

E. Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Carl Schröder, bisher Lehrer des Violoncellspiels am Leipziger Konservatorium, ein talentvoller Komponist und hervorragender Virtuos, ist zum Dirigenten der Hofkapelle zu Sondershausen ernannt worden.

— Herr Benno Härtel, Lehrer an der Königl. Hochschule, erhielt den Professortitel.

— Die Professoren Lebert und Stark am Stuttgarter Konservatorium wurden von der römischen Akademie St. Caecilia zu Ehrenmitgliedern ernannt.

— G. von Petersen und W. Naraunschek, Lehrer an der Königl. Musikschule zu Würzburg, erhielten das Prädikat Professor.

— Dem Organisten Steffens zu Glücksburg wurde der Adler der Inhaber des Hohenzollernschen Hausordens verliehen.

— Franz Schubert's Orchester-Sinfonien erhielten einen ebenso unerwarteten wie interessanten Zuwachs. Bekanntlich hat der geniale Musiker nur zwei solcher Werke im Druck hinterlassen, nämlich die grosse Sinfonie in C und die unvollendete in H-moll, beide unserem Publikum aus den Konzerten

der Sinfoniekapelle und im Konzerthause wohlbekannt. Dass Schubert noch mehrere solcher Orchesterarbeiten geschrieben hatte, wusste man allerdings, doch ein grosser Theil seines handschriftlichen Nachlasses war nach London verkauft worden. Dort haben sich nun im Besitze eines Mr. Grove nicht weniger als sieben vollständige Sinfonien für grosses Orchester von Schubert im Manuscript vorgefunden und sollen nach einander zunächst durch Aufführungen an die Oeffentlichkeit gelangen. Mit einer Sinfonie in D ist in einem der letzten Konzerte im Krystallpalast ein höchst erfolgreicher Anfang gemacht worden.

Die Preisbewerbung um den **Michael Beer**'schen Preis, zu welcher Bewerber aller Konfessionen zugelassen werden, ist in diesem Jahre für Musiker bestimmt und ist folgende Aufgabe gestellt worden: „Eine Symphonie in 4 Sätzen in der Form der klassischen Meister." Der Termin für die kostenfreie Ablieferung der Konkurrenzarbeiten an den Senat der K. Akademie ist auf den 1. Juni d. J. festgesetzt. Der Preis besteht in einem einjährigen Stipendium von 2250 Mark zu einer Studienreise nach Italien, unter der Bedingung, dass der Prämiirte sich 6 Monate in Rom aufhalten, und unter Beifügung einiger Arbeiten über seine Studien an die K. Akademie halbjährlichen Bericht erstatten muss. Die Zuerkennung des Preises erfolgt in der öffentlichen Sitzung am 3. August d. J.

— Für die Geschichte der Schweller ist es interessant zu erfahren, dass Ende der siebziger Jahre vor. Jahrh. Ch. Sal. Wagner das Forte und das Piano an seinen Flügeln vermittelst der Decke erlangt hat. Diese Decke bestand aus mehreren dünnen und schmalen Holzplatten, die durch einen Pedalzug fächerartig weit auseinander zu liegen kamen, wodurch der Schall der Saiten laut hervordringen oder durch die scheinbar geschlossene Decke erstickt werden konnte.

(Orgelbau-Zeitung.)

— **Neue Opern.** Stanford's „Verschleierter Prophet" wurde in Hannover, Boito's „Mefistofele" in Petersburg, Hamburg, Prag und Köln gegeben.

— Wagner's Tetralogie „Der Ring des Nibelungen" wird im Mai im Viktoria-Theater zur Aufführung gelangen. Der ganze Cyklus soll viermal aufgeführt werden, der erste Cyklus am 5., 6., 8. und 9. Mai, der zweite am 12., 13., 14. und 16. Mai, der dritte am 18., 19., 21. und 22. Mai und der vierte am 25., 26., 27. und 29. Mai. Die Hauptparthien befinden sich in den Händen von Frau *Friedrich-Materna* und Ferd. Jäger aus Wien, des Vogl'schen Ehepaares aus München, Frau Reicher-Kindermann, *Frl.* Riegler, Frau Sachse-Hofmeister und den Herren Liban, Rose, Schelper und Wiegand aus Leipzig. Das Orchester besteht aus der Kapelle und Mitgliedern des Leipziger Theater-Orchesters, den Taktstock wird Kapellmeister Seidl aus Leipzig und die Regie Angelo Neumann selbst führen. Die Preise betragen für je 4 Abde. 120, 100, 80, 60, 48, 40, 30, 12 und 8 Mark, je nach den *Plätzen*. Der Billetverkauf findet vom 13. März ab bei Bote & Bock statt. R. Wagner wird bei den Aufführungen zugegen sein.

— Herr C. **Otto** in Leipzig hat zu den 4 Saiten des Kontrabass eine fünfte, tiefere hinzugefügt. Ueber diese Neuerung schreibt Hans v. Bülow an den Obengenannten:

„Sehr geehrter Herr! Durch Ihre Erfindung eines fünfsaitigen Kontrabasses C, E, A, D, G sind Sie in meinen Augen ein Wohlthäter der musikalischen Menschheit geworden, jedenfalls derjenigen Dirigenten, denen daran gelegen ist, z. B. vor Allem Beethoven's Sinfonien in vollkommener Treue gegen den Geist (somit auch gegen dessen sinnliches Merkmal, den Buchstaben) ihres Schöpfers zu reproduciren. Das vorzügliche Instrument, welches Sie mir geliefert haben, hat sich durch seinen ungewöhnlichen Wohlklang, sowie durch seine Tonfülle den ungetheiltesten Beifall erworben, ausserdem hat sich seine Konstruktion als so praktisch erwiesen, dass Herr Kammermusiker Ebert hier nach mehrwöchentlicher Einübung schon im Stande gewesen ist, dasselbe öffentlich mit Sicherheit zu spielen. Jedes auf künstlerische Respektabilität Anspruch erhebende Orchester sollte es sich nach meiner Ansicht angelegen sein lassen, von Ihrer sinnreichen Erfindung nach Kräften Gewinn zu ziehen. Mit meinem freudigen Glückwunsche zu derselben verbinde ich den Ausdruck meiner aufrichtigen Hochachtung."

— Bei den Kaiserlichen Majestäten fand am 3. März Abends im königlichen Palais eine **musikalische Soiree** statt, zu welcher die Mitglieder der königlichen Familie, die noch hier weilenden fürstlichen Gäste nebst Gefolge, der Herzog und die Herzogin von Genua nebst den drei Begleitern des Herzogs, der englische Botschafter Lord Russel und Gemahlin, der französische Botschafter Graf St. Vallier mit den drei zu den Vermählungsfeierlichkeiten hier eingetroffenen französischen Offizieren, der Fürst Salm-Dyck, Fürst Pless, Prinz Biron von Kurland und viele andere Personen der Hofgesellschaft geladen waren. — Unter Leitung des Ober-Kapellmeisters Taubert gelangte nachstehendes Programm zur Aufführung: „Si tôt qu'elle arrivait" (mit Cello-Begleitung) von Rothschild — Frau Artôt de Padilla und Herr Rüdel, Habanera aus „Carmen" von Bizet — Frau Artôt, Dormi pure von Scuderi — Herr de Padilla, Rondo aus „Mignon" von Thomas — Frl. Lehmann, Notturno à 2 voix von Duprato — Herr und Frau de Padilla, Quartett „aux bords de la Durance" von Pinsuti — Frau Artôt, Frl. Lehmann, Herr de Padilla und Herr Ernst, Alla stella confidente (mit Cello-Begleitung) von Robaudi — Herr de Padilla und Herr Rüdel, Le leiene von Paladilhe — Frau Artôt, und Terzett „Vieni al mare" von Gordigiani — Frau Artôt, Frl. Lehmann und Herr Ernst.

Dresden. Ein Oktett für Blasinstrumente (Flöte, Oboe, je zwei Klarinetten, Hörner und Fagotte) von dem französischen Komponisten Theodor Gouvy ist im Tonkünstler-Verein mit grossem Beifall zur Aufführung gelangt.

Lüttich. Der Neubau des Musik-Konservatoriums ist von der Regierung genehmigt worden. Das neue Gebäude wird ungefähr 600,000 Frcs. kosten. Eine halbe Million Francs hat die Regierung bewilligt, den Rest werden Stadt und Provinz aufbringen.

Paris. Am 3. März hat im Sitzungssaale des Senats in Gegenwart des Präsidenten und einer grossen Zahl von Senatoren eine Probe mit dem neuen phonostenographischen Apparat Michela stattgefunden, welcher im Moment des Sprechens alle Töne der menschlichen Stimme durch Zeichen fixirt. Fräulein Michela, die ihren Sitz vor ihrem kleinen Klavier am Fusse der Tribüne eingenommen hatte, gab fast ohne Irrthümer die schwierigsten und verwickeltsten Ziffern der Debatte über den Zolltarif, so schnell wie sie verlesen wurden, wieder. Herr Schölcher sprach einige spanische Worte, die durch den Apparat ebenfalls mit grosser Treue wiedergegeben wurden. Das Experiment gelang vollkommen, ebenso wie dies vor Kurzem in der Deputirtenkammer der Fall gewesen.

— Madame de Grandval wurde vor einiger Zeit für ihre „Fille de Jaïre" mit dem Rossinipreis gekrönt. Das Werk ist vor vierzehn Tagen im Saale des Konservatoriums aufgeführt worden und hat nebst Fragmenten aus derselben Komponistin älterer „Atala" lebhaften Beifall gefunden.

Wiesbaden. Hier kamen unter Hofkapellmeister Reiss' Leitung sämmtliche Opern Mozart's unter regster Teilnahme des Publikums zur Aufführung.

Bücher und Musikalien.

Hans v. Bronsart: Konzert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. (Leipzig bei E. W. Fritzsch).

Das in Rede stehende Werk des geschätzten Künstlers ist schon des öfteren dem Publikum durch H. v. Bülow u. A. vorgeführt und hat sich vollsten Beifall errungen. Der Komponist hat die 3sätzige Form für dasselbe gewählt: Allegro maestoso, Adagio ma non troppo und Allegro con fuoco. In fis-moll beginnend, stellt das Orchester in einem kurzen Vorspiel das stolze und selbstbewusste Thema in der Tonika fest, dasselbe von den Bässen, Violoncells, Bratschen und Fagotten markig ertönen lassend, während die Violinen und Holzblasinstrumente ausser den Fagotten, die Hörner und Trompeten von der Tiefe aus nach und nach im Akkorde und in Läufen sich zur Höhe erheben. Nach einem Dominanthalbschlusse übernimmt das Klavier das Thema in der Dominante und deutet in einem quasi cadenza-Satze Verschiedenes von dem an, was im Verlaufe des Stückes zu erwarten ist. Im 42. Takte des Werkes beginnt das Orchester nach und nach wieder dazu zu treten, zuerst mit Bratschen und Violoncells, denen dann die Violinen und später die Bässe folgen, während eine Solotrompete sich mit schönem Effekt dieser ersten Zusammenstellung der Instrumente beigesellt, der nach und nach 4 Hörner und die 2te Trompete sich anschliessen, welche zusammen vom cis sich zum jubelnden D-dur-Dreiklang aufschwingen. Das 2. Thema in A-dur wird vom Klavier zuerst allein gebracht, bei der verstärkten Wiederholung desselben in der Oktave begleiten Klarinette, Fagott und Horn. Dieses Thema zeichnet sich durch edlen Gefühlsausdruck, Weichheit und schöne Melodie aus. An der Durchführung, die vorzüglich gearbeitet ist und ganz besonders dazu beiträgt dem Werke einen symphonischen Charakter zu geben, betheiligen sich beide Themen. Bei der Rückkehr übernimmt das Orchester allein das erste Thema, während das Klavier erst bei Beginn der Ueberleitung ins 2. Thema, welches hier in Fis-dur eintritt. Diese Ueberleitung, der auch hier natürlich wie zuerst 2 Motive zu Grunde liegen, gewinnt durch eine Wendung nach es-moll bedeutend an Interesse. Der Schluss des ersten Satzes geschieht durch ein triumphirendes Hinstellen des stolzen ersten Themas in Fis-dur seitens des Orchesters, gleichsam die Verkündigung eines gewonnenen Sieges. Der 2. Satz Des-dur 3/4 Takt entwickelt sich nach kurzer Orchestereinleitung wie ein zartes Zwiegespräch zwischen Klavier und Orchester, das in der Dominante seinen Abschluss findet. Nach kurzem Zwischensatze in E-dur wendet sich der Satz nach Des-dur zurück und nun folgt eine Wiederholung des prachtvollen Liedsatzes, bei welcher das Klavier mit zartem Figurenwerk die Melodie, welche von den Violinen und einem Solo-Violoncello gespielt wird, umrankt. Der letzte Satz ist eine lebhafte, temperamentvolle Tarantelle in Fis-moll. Im Verlaufe derselben wird nach einer Cadenz das 2. Thema des 1. Konzertsatzes den Rhythmen der Tarantelle, die das Klavier spielt, beigesellt, zuerst vom Solo-Violoncello gespielt, dann von andern Instrumenten übernommen. Der Schluss ist brillant und äusserst wirksam. Der Eindruck, den das ganze Werk macht, ist ein sehr günstiger, die Tonsprache ist eine durchaus gewählte, auch die musterhafte Arbeit und die schöne, interessante Instrumentation tragen dazu bei, dass das Konzert mit einer gewissen Noblesse dem Hörer entgegentritt. Ueberall bekundet sich der fein wählerische Sinn des Komponisten und nirgends macht das Werk trotz der ungewöhnlichen Harmonieverbindungen den Eindruck des Gegrübelten. Das Repertoir unserer tüchtigsten, dem Besten zugewandten Konzertgeber hat durch dieses Werk einen schätzenswerthen Zuwachs erhalten.

A. Naubert.

A. Naubert: „Alte und neue Tanzformen". No. 1. Gavotte. No. 2. Polonaise. Für das Pianoforte komponirt. Op. 24. Berlin, Carl Paez.

Das Schaffen Naubert's ist ein stilles, ruhiges, ohne Ostentation, beruht aber auf Können nach allen Richtungen hin. Naubert erfindet originell, empfindet wahr und tief und beherrscht die Mittel des Ausdruckes technisch vollkommen, er erwirbt sich langsam aber desto sicherer Anerkennung. Die vorliegenden Stücke werden sich unzweifelhaft bald auf dem Programm vieler Klavierspieler befinden, sie sind technisch mehr als mittelschwer, aber brillant und wohlklingend, melodisch wie harmonisch wichtig. Die Gavotte hält den Charakter der alten Tanzform fest, weicht aber von den zahlreichen und zum Theil recht beliebten Gavotten der Neuzeit wesentlich dadurch ab, dass sie harmonisch viel mannichfaltiger

ausgestattet ist, als es eigentlich der Charakter der alten Form erfordert, dass ferner im Mittelsatz die Wiederholung des Themas in Form der Variation gebracht und diese dann durch einen besondern Uebergang mit dem Hauptsatze vereinigt wird, dass endlich der Wiederholung des Hauptsatzes noch eine aus den beiden Hauptthemen des ganzen Stückes gebildete Coda angefügt wird. Auf diese Weise hat Naubert, ohne den Charakter der alten Gavotte zu verlassen, eine neue grössere Form für dieselbe geschaffen, die gewiss Nachahmung finden wird. Die Polonaise ist in ihrem Hauptsatze glänzend und festlich, im Mittelsatze zart und voller Empfindung, im ganzen ein echtes Konzertstück guten Genres. Alsleben.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Eduard Rohde: Rondos, op. 34, No. 1 Enjouement No. 2. En belle humeur. Breslau. Hientzsch = Beethoven's Sonatine op. 49, G-dur

Zu vier Händen.

23 leichte Stücke von Weber, Clementi, Kuhlau, Haydn, Mozart und Beethoven. Sonatinen, Rondo's und Phantasien. (Originalkompositionen). 2 Hände, à 1 Mark. Leipzig, Steingräber.

Antworten.

Herrn **S. Philippe in Diekt** (Luxemburg). Sandte heut 1 Exempl. des Jahrbuches an Sie ab.

R. D. in Roessel. Eine gute Zitherschule ist die von Joh. Pugh, Altona und Chicago bei Hercules Hinz, 12 Lief. à 50 Pf.

Herrn **Johann Walter** in **Baden** bei Wien. Besten Dank. Antworte brieflich.

C. H. in **K.** Ich konnte leider nicht in Erfahrung bringen, wo Carroy's 22 Stücke für Pianoforte, die Musikformen behandelnd, erschienen sind. Vielleicht kennt sie einer der Leser des Klavier-Lehrer.

Junger Komponist in Christiania. Bitte mir vorerst mitzutheilen, ob die Oper ein oder mehrere Akte haben soll, und welche Anforderungen Sie an das Sujet stellen, ich werde mich dann mit einem Textdichter in Verbindung setzen.

L. M. in **M.** Die Bemerkung bezog sich auf die Werke Chopin's in der Peters'schen Ausgabe, welche ich keinem Schüler in die Hand geben würde. Kahnt's Chopin-Ausgabe hingegen, von dem als Künstler und Pädagogen rühmlichst bekannten Herrn Jadassohn, revidirt und mit Fingersatz und Vortragsbezeichnung versehen, habe ich stets auf das wärmste empfohlen.

Moritz B. in Stuttgart. Serenade oder Cassatio bedeuten dasselbe, nämlich eine Abend- oder Nacht-Musik. Gassatim gehen von Cassatio, d. h. Entlassung herzuleiten scheint mir bedenklich, es wird wohl mit dem deutschen Worte Gasse im Zusammenhang stehen. Praetorius († 1621) charakterisirt die Serenade oder Cassatio folgendermassen „wenn man des Abends uff der Gassen spatziren, oder Gassaten gehet, und wie es uff Universiteten genennet wird, den Jungfern ein Ständechen oder Hoferecht macht, und die Ritornelli darzwischen musicirt werden.

F. F. H. in **Neumünster.** Bitte „Offene Stellen“ am Ende des Blattes zu beachten.

Sonnabend, den 19., Nachmittags 3 Uhr und **Sonntag, den 20. d. M.,** Abends 7 Uhr, finden **im Saale des Architecten-Hauses 2 Prüfungs-Aufführungen** von Schülern der Mittel- und Ober-Klassen des **Musik-Instituts** von **A. Werkenthin** statt. Den Mitgliedern des Vereins der Musiklehrer und Lehrerinnen, welche sich dafür interessiren, stehen Programm-Billets dazu in der Wohnung desselben, Brandenburgstr. 42, zur Verfügung.

Anzeigen.



Offene Stellen.

☛ **Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 20 Pfg. berechnet.** ☚

Viöl, Lehrer und Küster, 1000 ℳ, Wohnung und Feld. Kirchenvisitat. der Probstei Bredstedt.

Wilhelmsort (Kreis Bromberg), Lehrer u. Organist, zum 1. April, 930 ℳ, Wohnung und Feld. Regierung zu Bromberg.

Stolberg bei Aachen, Lehrer u. Organist, 1500—1800 ℳ. Schulinspektor W. Spiess.

Schenkenschanz bei Cleve, Lehrer und Organist, 1200 ℳ, Wohnung und Garten. Lokalschulinspektor v. Schütz.

Mallers (Kr. Oels), Lehrer und Organist, zum 1. April, 900 ℳ und Wohnung. Meldg. an die Herzogl. Braunschweig Oelssche Kammer zu Oels.

Rhade (Provinz Hannover), Insp. Zeven, Lehrer und Organist, 1000 ℳ und Dienstwohnung. Pastor Wasmann in Rhade.

Hamburg, Gesang-Lehrer oder Lehrerin, zum 1 April an der Musikschule der Gebr. Schloming, Kolonaden 36. (Besondere Bedingung: Befähigung zum Klavierunterricht.)

Kahleby, Lehrer und Organist, 1770 ℳ, Wohnung, Garten und Feld. Emeriten-Abzug 300 ℳ. Patronat des St. Joh.-Klosters Schleswig.

Hermannstadt (Siebenbürgen), Organist, Stadtkantor u. Musiklehrer in der evang. Kirchengemeinde, 850 Gulden und Nebengebühren. Dem Erwählten kann auch die Stelle des Musikdirektors u. Chorgesanglehrers am Musikverein (Gehalt 400 Gulden) übertragen werden.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor Emil Breslaur.

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 7. **Berlin, 1. April 1881.** **IV. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber die Form und deren Nothwendigkeit.

Von **Flodoard Geyer.**

Wie die Dichtkunst, so hat auch die Musik gegen die übrigen Künste zum Momente, dass sie ihr Object nicht ausser sich, ihr gegenüber hat. Sie steht derselben am nächsten. Doch hat sie keinen nothwendigen Inhalt im Sinne der Poesie. Denn diese nimmt zum Inhalte den Gedanken in seiner logischen Nothwendigkeit. In der Musik ist der Inhalt eine freie Bewegung der Innerlichkeit, wie Hegel sagt: ein Sich-Erinnern des Ich in sich.“ Diese Bewegung hat weder das Nothwendige des logischen Zusammenhanges, noch das der äusseren Formerscheinung, sondern die Bewegung der Innerlichkeit kann bald so bald so sich ergeben, inne „oder inhalten, verinnerlichen, erinnern. Mit der Form-Erscheinung ist das Wesen der bildenden Künste ausgesprochen. Wenn ich ein Gemälde, eine Büste vor mir habe, so bleiben sie ausser mir, mir gegenüber; ich bleibe immer ich und sie das Gemälde, die Büste, und ich sehe sie hier im Raume vor mir. Meine Vorstellung baut sich eine Brücke als Verbindung zu dem Objecte und so erst dringt dieses in meine Gedanken. Die Musik dagegen lässt mich sofort ganz in sich aufgehen, so dass ich von ihr erfüllt, ganz in und von ihr fortgetragen werde. Sie bleibt mir also nicht gegenüber und ich ausser ihr, sondern ich bin ganz in ihr und dies ist die Macht der Musik. Die Musik entbehrt indessen der absoluten Nothwendigkeit der Form nur insofern, als diese weder die Naturform ist, noch in einer Situation, in einer Handlung sich äussert. Aber sie hat nicht etwa keine Form, wie man glauben könnte, wenngleich diese nicht handgreiflich oder gegenständlich ist, also keine Erscheinung hat. Vielmehr hat sie sich die Form selbst gegeben, worin und wodurch sie das Ergehen und Versenken in die Innerlichkeit äussert und herausstellt. Ja die Musik kann und sucht sogar die Darstellung von Situationen anzustreben. Ihre Formen können auch sich selbst Strenge auferlegen. Die Musik kann plastisch werden, sich sehr gemessene Gesetze geben und Bildungen annehmen. Und hierdurch wird die musikalische Form so mannigfaltig und verwickelt, dass in keiner andern Kunst deren Studium so schwierig und weitläufig ist, als in ihr! Auf oberflächlichen Blick freilich erscheint das Ergehen der Innerlichkeit rein willkührlich. Es scheint so, als könne es abschweifen, Sprünge machen wie es will. Doch wird der Musiker in einer derartigen Willkühr stets nur ein Extrem der Kunst finden, wie solches in dem Phantasiren besteht. Das „Phantasiren,“ so wie es auch in den sogenannten „Phantasien“ geschieht, ist das Aufgeben jeder Kunstform, eine lose Verbindung, Vieles in einander geworfen, Potpourri. Das andere Extrem ist dagegen in Werken zu suchen, welche sich so streng als möglich an Formen und Formationen binden, die man nicht ohne Sinn Werke im gebundenen Styl nennt, z. B. Motetten, Fugen,

Canons. Ihnen gegenüber nannte Haydn seine ersten Versuche in der Symphonie „periodisch“ eine Schreibweise, worin bei aller Freiheit jedoch die Form keineswegs verleugnet wird. Streng genommen kann selbst das Phantasiren nicht ohne Form sein, soll es nicht sinnloses Hinwerfen von Tönen bedeuten, denen gewiss Niemand mit Interesse zuhören wird. Würde man unverbundenen, ungebundenen Worten wohl Aufmerksamkeit schenken? Nein. So wie die Sprache sich nur in Formen wiedergeben lässt, so auch die Musik. Dort werden Worte, hier Töne zu Sätzen zusammengefügt, gedichtet, dicht gemacht. Die Dichtung in Wort oder Klang ist ein Aufeinander von Sätzen. So wenig ich das Wort sehe und es hat doch Form, ebenso muss ungesehen die Tonkunst Form haben. Sobald sie sich äussert, hat sie Form, denn die Aeusserung hat ihren Anfang und ihr Ende und ist also ein Stück, kein chaotisches, sondern ein kunstvoll zu ordnendes. Das Ausgehen von einem Punkt zum andern, das Wachsen und Abnehmen, was ist dieses? Form! Das Binden an Zeit, an Eintheilung, an Rhythmus, das Kurze und Lange, was ist dies anders als Form? Alles, was der Mensch fassen, begreifen soll, muss Form haben, nur das Eine an sich ist ohne Form, es ist Gott, er ist ohne Anfang, ohne Ende, Geist. Aber um ihn zu fassen, damit er auch für uns Gott würde, mussten wir ihm Form beimessen. „Das Wort war Fleisch“ heisst: Gott offenbart sich uns in Form, genauer in menschlicher Gestaltung. Dieser Vermittlung wegen heisst der Mensch, durch den wir ihn so erkannt haben, „Mittler.“ Die Form in der Kunst ist der Mittler, das Mittel, durch das sie sich äussert; durch sie vermittelt sich der Inhalt, die Innerlichkeit des Ichs, der Gedanke. Wer würde es daher nicht ernstlich tadeln, wenn ein Kunstwerk der Form entbehrte? Der Laie sogar merkt es sehr bald, wollte Jemand ein Stück „Walzer“ nennen und dabei zwei Viertel Takt aufspielen! Er würde dieses einen offenbaren Form- und Sachfehler nennen. Wo die Bestimmung „falsch“ und „richtig“ herrscht, da muss es auch Wahrheit geben. Die Form kann wahr, sie kann unwahr sein. Daher kann eine Fuge wesentlich nur eine Fuge sein, sie ist eben kein Walzer. Sie hat ihre Kennzeichen, ihre Merkmale und Regeln, ohne welche sie unwahr, d. h. falsch sein würde. Auf diese Gefahr hin haben alle Komponisten, welche eine Fuge schreiben wollten, jene Merkmale beobachtet und beachten müssen. Hierin spricht sich eine Uebereinstimmung Aller aus und ist der consensus omnium ein Beweis a posteriori für die Kunstform. Wir können es nicht als blinden Glauben oder als Schlendrian gelten lassen, sondern müssen es einer inneren Ueberzeugung und Nothwendigkeit zuschreiben, wenn die freien gebildeten Geister eines Mozart, Beethoven, Mendelssohn u. A. in diesen consensus mit eingestimmt haben. Es ist wahr, diese oder jene Form ist nicht für jeden Inhalt die allein zulässige, aber er muss irgend eine annehmen, der Komponist muss sich vorweg für eine Form entscheiden, sobald er die Feder ansetzt. Er bleibt Herr des Inhalts, denn dieser ist, wie sich versteht, des mannigfaltigsten Ausdruckes, der Wendung fähig, so gut wie ein Roman, ein Trauerspiel neben der einmal gewählten auch noch anderen Ausdruck zulässt. Kunstwerke von gleicher oder ähnlicher Form sind einander verwandt. So ist die objektive Seite unserer Kunst, die Seite an ihr, welche Bestand hat, während der Inhalt nach dem Individuellen und Temporären subjektiv verschieden ist. Erfindung haben, heisst angeborenes Genie besitzen, die Form sich aneignen, heisst Schule haben. Zu der Form wird der Künstler erzogen, gebildet. Die Form soll formos, d. i. schön sein, eine schwere Aufgabe. Er kommt in eine Welt, in welcher schon Vieles vorbereitet, manches Herrliche geschehen ist. Dies muss er wissen und kennen lernen, um sich in jener zurechtzufinden und die Kunst nicht gar noch einmal von vorn anzufangen. Ohne Erziehung und Bildung kann das grösste Talent verwildern oder unreif bleiben. Das ausgebildete dagegen kann die Form weiterführen, erweitern, neubilden. Woher käme es denn sonst, dass gerade die höchsten Meister der Form so hochgestellt werden? Mozart ist ohne Zweifel das grösste Formgenie gewesen, welches die Tonkunst aufweisen kann. Nichts und abermals nichts ist in seinen Werken, was nicht eine schöne, runde Form sowohl im grossen Ganzen, als im Einzelnen hätte! Bewunderungswürdig sind die Opern um so mehr, als dort der Text formgerecht zu überwinden war, vor Allem Don Juan und Figaro. Das Sextett dort ist unnachahmlich. Unerreicht gross ist er im Allegro. Meyerbeer hat bei aller Genialität, die wir vorzugsweise in minutiösen Formen ihm nicht absprechen, kein durchgeführtes Allegro oder Allabreve zu Wege gebracht. Natürlich verstehe ich hierunter nicht das blosse Ueberschreiben des Tempos, sondern die ganze geistige Anlage, welche zu der Ueberschrift passen muss. Wenn die Neueren die Form zerbrechen wollen, wenn sie die Formation missachten, als einen unnützen alten Kramen, so sind sie auf dem schönsten Wege zum Dilettantismus. Wir sehen an ihnen, wohin die Musik, die Form verleugnend, zuletzt kommen muss: in ein ängstliches Bemühen um Effekte, in ein stetes Abspringen ohne Interesse an der Ausführung des Einzelnen, in ein zusammenhangloses Phantasiren, mit einem Worte in Eklektizismus. Sollten die Niederländer, die

Italiener, die Deutschen mit ihrer Formstrenge unnützes Wesen gemacht haben? Nun, man könnte sagen, die Kunst, erst an die Kirche gebunden, hat später Befreiung von der Form errungen. Die Formen der Orgel- und Choralmusik sind in der Orchestermusik befreit worden. Dies ist möglich. Aber sie sind doch noch da, sie sind nicht verloren — nur befreit. Der Oberflächlichste wird in ihrer Vollendung eine Zierde, eine **Bedeutung** mehr finden müssen! Und hiermit ist das Wesen der Form und deren Nothwendigkeit dargethan.

Guido v. Arezzo und seine Zeit.

Von **Anna Morsch.**

(Schluss.)

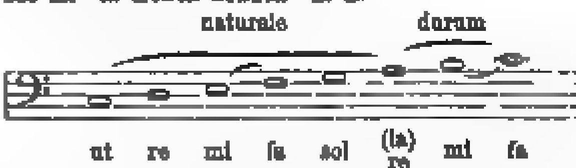
Nun bildete man aber auch von den Tönen F und G aus Sechstonreihen, und benannte die Töne in derselben Weise mit ut, re, mi u. s. w., so dass gleiche Töne verschiedene Namen erhielten. Die Sechstonreihe von G aus hiess das harte Hexachord (hexachordum durum), weil es das harte oder quadrate b unter seinen Tönen hatte, die Sechstonreihe von F aus hiess das weiche Hexachord (hexachordum molle), weil in ihm das weiche oder runde b zur Vermeidung des Tritonus enthalten war. Es ist bemerkenswerth, dass bei diesen drei verschiedenen Hexachorden die Halbtöne immer auf dieselben Stellen und auf die Noten mi—fa treffen.

Folgendes System zeigt uns die verschiedenen Hexachorde in ihrer Reihenfolge und Zusammenstellung!

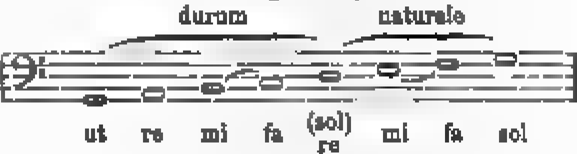
ee							la	
dd						la	sol	
cc						sol	fa	
bb						fa	mi	
aa					la	mi	re	Hexach. dur.
g					sol	re	ut	superacut.
f					fa	ut		Hexach. moll. acut.
e				la	mi			
d			la	sol	re			
c			sol	fa	ut			Hexachord. natur. acut.
b			fa	mi				
a		la	mi	re				
G		sol	re	ut				Hexachordum durum acut.
F		fa	ut					Hexachordum molle grave.
E	la	mi						
D	sol	re						
C	fa	ut						Hexachordum naturale grave.
B	mi							
A	re							
Γ	ut							Hexachordum durum grave.

Es ergeben sich daraus 7 Reihen Hexachorde, und für jeden einzelnen Ton ein, zwei bis drei Namen. Man nannte sie darum auch: Gamma ut, C fa—ut, G sol re—ut u. s. w. Um sich dies System anschaulicher zu machen, benutzte man die sogenannte Guidonische oder harmonische Hand, eine Zeichnung, in welcher die Glieder und Spitzen der Finger mit den einzelnen Tönen benannt wurden. Man rechnete 19 Glieder heraus, fing an der Spitze des Daumens der linken Hand an, wohin das Gamma ut gestellt wurde, zog eine Linie über die beiden unteren Glieder des Daumen, je das nächste Glied immer mit dem folgenden Tone bezeichnend, quer über die unteren Glieder der übrigen 4 Finger fort, den fünften hinauf, über die Spitzen der Finger bis zum 2. zurück, dann herunter bis zum Mittelgliede und zurück zum 4. Finger, noch einmal zum 3. und schliesslich über die Spitze des 3. hinaus, wo der letzte Ton $\overset{e}{e}$-la in der Luft schwebte.

Diese Hand stand in hohem Ansehen, kein Schüler konnte hoffen, einen Gesang kunstvoll ausführen zu lernen, wenn ihm die Kenntniss der Guidonischen Hand abging, die allein Einblick in das Wesen des Kunstwerks gewährte. Die Hauptschwierigkeit bei der Erlernung der Solmisation lag aber in dem sogenannten „mutiren". Wenn nämlich ein Gesang die Grenzen des Hexachords überschritt, so betrat man damit ein neues, und es musste nun Rücksicht genommen werden, dass der Halbtonschritt mi—fa auf den Platz hinkam, der ihm, dem neuen Hexachord gemäss, gebührte. Diese Umänderung wurde schon auf dem Ueberleitungston begonnen. Wenn also bei einem Gesange im Hexachordum naturale die Töne über la (a) hinaus nach h—c geführt werden sollten, so betrat man dadurch von G aus das hexachordum durum, und statt la auf den Ton a zu singen, musste nun schon re gesungen werden, damit auf h—c wieder das mi—fa treffen konnte. Z. B.



Oder sang man im Hexachordum durum von G aus über das la (e) hinweg in das Hexachordum naturale hinein, so war bereits das sol der Ueberleitungston der wieder mit re zu singen war, z. B.



Solcher Mutationen gab es einige fünfzig; die 4 Töne, welche eine einfache Bezeichnung haben, leiteten in kein anderes Hexachord, konnten also nie mutiren, die Töne mit zwei Bezeichnungen gaben auch doppelte Mutationen, bei den dreifachen war aber eine sechsfache Mutation möglich. Die alten Schriftsteller haben alle diese Mutationsregeln mit ihren möglichen Fällen in Verse gebracht, um sie

dem Gedächtnisse der Lernenden besser einzuprägen, Tinctoris liefert auch eine Zeichnung dazu, und erblickt in ihrer Regelmässigkeit eine Art göttlicher Ordnung, aber trotz alledem musste die Lehre „dieses Kreuz der armen Singknaben, diese Qual der Lernenden“, wie sie die Alten selber nannten, in ihren Konsequenzen eine schwere Gedächtnissprüfung bleiben. Sehr treffend schreibt der Magister Abraham Bartolus darüber:

„Dieweil solche Art singen zu lernen nicht allein unsern Knaben schwer, sondern auch gar sehr verwirret ist, darüber denn mancher wie ein elender Hund sich muss bläwen und schlagen lassen, und kömmt doch wohl nicht zum gewünschten Ende der singe Kunst.“ Man hatte sich gemüht, Schwierigkeiten, die sich beim Erlernen eines Gesanges herausstellten, zu beseitigen, und ersetzte sie nur mit neuen, noch bedeutend verwickelteren Lehren. Dennoch lag, für die Alten sicher noch unbewusst, ein Keim für die Entwicklung der natürlichsten aller Harmonien in der Solmisationslehre verborgen, die Grundpfeiler aller harmonischen Verbindungen: Tonika, Dominante und Unterdominante C, G, F waren hier als Ausgangspunkte der Hexachordreihen genommen, ihre Bedeutung und ihr akkordlicher Zusammenhang als Grundton der Hauptdreiklänge sollte sich später, als die musica ficta in ihrer Ausbildung fortschritt, erst herausstellen.

Wir müssten nach allem oben gesagten vermuthen, dass die Musik jener Tage mit ihren spitzfindigen, mathematischen Berechnungen, mit dieser Art der Melodieerfindung nach Buchstaben, wodurch ja die Kunst machtlos auf das Prokrustes-Bett gezwängt wird, auch für die damalige Zeit die holde Himmelstochter von jedem poetischen Duft entkleidet und ihr somit ihren eigensten Zauber geraubt hat, dass sie auch in den Augen der Zeitgenossen ihre Bedeutung als Kunst gänzlich verloren, und auf der Schulbank unter starrem, dogmatischem Zwange ein trübes, blüthenloses Dasein gefristet. Aber wenn wir die alten Schriftsteller befragen, in welcher Weise sie über das in den düsteren Klosterzellen, von grübelnden Theoretikern gepflegte Schmerzenskind dachten, da erzählen sie uns wundersame Mären von dem Zauber und der Macht der Töne, sie locken uns von den vergilbten Pergamenten sofort in ein geheimnissvolles, von Poesie erfülltes Märchenland. Es ist ganz der Geist des Mittelalters, der sich in der Symbolisirung der Töne durch magische Bilder und Zeichnungen oder durch religiöse Personificirung ausspricht, jener Geist, der uns den Zustand des Menschengeschlechts auf der Schwelle des Jünglingsalters zeigt, schwankend zwischen kindlicher Empfänglichkeit und geistiger Entwicklung, eine Zeit, in der die Empfindungen des Gemüths, Fantasie und Idealismus, die treibenden Kräfte sind. Das Alte war vergangen, das Christenthum hatte die Götzen der Naturreligion gestürzt, aber noch nicht überwunden, als Dämonen und böse Geister führen sie im Gedächtnisse ein unheimliches Dasein fort, noch suchte das ringende, glaubensbedürftige Menschengemüth die Versöhnung an den Gräbern der Heiligen und Märtyrer, die Sehnsucht nach Frieden fachte das heilige Feuer der Kreuzzüge an, anstatt ihn im eigenen Herzen zu suchen. In diesem Sinne wurden auch die Künste aufgefasst, jeder Ton, jede Zeichnung gestaltete sich zu einem Symbol, zu einem Zauberkreise, wir erblicken ganz deutlich die geheimnissvolle Macht, die der Ton in seiner elementaren Wirkung als Klang noch immer auf das kindlich empfängliche Menschengemüth ausübte.

Die Guidonische Hand, das ut, re, mi, fa, sol, la gestaltet sich unter den Zeichnungen eines Engelbert von Admont, Elias Salomonis zu vollständigen Zauberkreisen, die Kirchentöne in ihren Verbindungen und ihrer Verwandtschaft untereinander werden in der Art eines Stammbaumes entwickelt, wobei der Begriff des Klanges überhaupt, der „Tonus“, als Ahnherr gilt, der Sohn dieses Tonus ist dann der erste Kirchenton, er ist weiter der Vater des zweiten und Bruder des dritten u. s. w. Marchettus von Padua ist voll Erstaunen über die symmetrischen Verhältnisse in der Musik. „Wie wunderbar“, ruft er aus, „ist nicht dieser Baum der Musik, seine Zweige sind schön nach Zahlenverhältnissen geordnet, seine Blüthen sind Wohlklänge, seine Früchte aber Harmonien, welche aus den Blüthen reifen.“ An einer anderen Stelle vergleicht er die Quarte mit den 4 Jahreszeiten, den 4 Evangelien, denn die Vierzahl, deren Summe zehn ist, fasst alle anderen Zahlen in sich, sie drückt in ihren Proportionen das Gesetz aller Konsonanz aus: 2 : 1 die Oktave, 3 : 2 die Quinte, 4 : 3 die Quarte, 3 : 1 die Duodezime, 4 : 1 die Doppel-Oktav. Bernardus lehrt, dass die Musik des Universums ein grosses Ganzes sei, welches auf den Wink der Gottheit alles im Gleichgewichte erhält, was sich im Himmel, auf Erden und im Meere bewegt, was in den Stimmen der Menschen und Thiere tönt, was in den Körpern lebt, woraus Tage, Jahre und Zeiten bestehen. De Muris vergleicht die Grundlage der Musik, die auf den vier Kirchentönen beruht, mit der Harmonie des Weltalls, vier Elemente hat das Weltall, vier Temperamente mischen sich dem entsprechend im Menschen, gleich wie sich die vier Finaltöne d, e, f, g übereinander aufbauen, so auch die Elemente u. s. w. Ganz dem Geist der christlich mittelalterlichen Musik entsprechend, baut de Muris an einem anderen Orte seine grosse Symbolisirung der Musik mit der Kirche auf. „Gleich der Kirche ist die Musik ein grosses Ganze, aber in mannigfache Theile getheilt. Weltliche und geistliche Musik ist den beiden Testamenten vergleichbar, die die Kirche in geheimnissvollem Zusammenhang verbindet. Das Leben wird von der Kirche in ein beschauliches und ein thätiges eingetheilt, zu denen Vorbild Maria und Martha dienen, so ist die Musik kontemplativ bei dem, der sie im Herzen und Gedächtnisse hat, thätig bei dem Sänger, der zu Aeusserlichem, Büchern und Anderem greifen muss. Maria hat auch hier das beste Theil, aber wer im Gesang nicht Maria sein kann, sei wenigstens Martha. Der authentische und der Plagalton sind Sinnbilder des Gebotes der Liebe, der höhere Sinnbild der Liebe zu Gott, der tiefere Sinnbild der Liebe zum Nächsten. Die drei Oktaven der Musik sind den drei Stufen der Busse vergleichbar. Die tiefste (graves) gleicht der Herzens-

verknirschung der Bereuenden, die Oktave der acuten Töne gleicht dem Bekenntniss des Beichtenden, die höchste Oktave (superacutae) zeigt uns die Thätigkeit der Genugthuung Leistenden. In der Musik werden dreierlei Instrumente verwandt, Schlag- Blas- und Saiteninstrumente, vergleichbar den dreierlei Tugenden der Kirche, Glaube, Liebe, Hoffnung. Kein Tonsatz kann ohne Anfang, Mitte und Ende sein, keiner kann des anderen entbehren, aber alle drei sind eins, sie geben das Bild der göttlichen Dreieinigkeit. Vier Kirchentöne giebt es, auf vier Linien schreibt die Musik ihre Noten, ohne sie gäbe es keine Erkenntniss des Gesanges, also ruht alle Erkenntniss der Kirche in den vier geschriebenen Evangelien. Neunzehn Töne bilden den Umfang der Musik, acht in der Tiefe, sieben in der Oktave der akuten, vier in der der superakuten, so hat auch die Kirche ihre Stufen, auf der ersten stehen die Laien, die fromm und gläubig leben, auf der zweiten die Pilger, dann folgen die Orden, die Templer und Hospitalritter u. s. w." In dieser Weise entwickelt de Muris noch lange seine von mystisch mittelalterlichem Geist erfüllten Vergleichungen, ähnlich tönt es uns mannigfach aus den alten Traktaten entgegen, unsere materialistische, schnelllebige Zeit, die den Wunderbaum der Musik zu so voller, farbenprächtiger Blüthe erschlossen sieht, hat nur noch ein Lächeln für das kindliche Stammeln, und das unbeholfene Tappen und Suchen nach Licht und Erkenntniss auf dem noch unbebauten Felde. Das Wunderland der Kunst lag noch unentdeckt, nebelhaft verhüllt in dämmriger Ferne, aber die ersten Schritte auf dem richtigen Wege waren gethan, — von jenen tastenden Anfängen der Kunstmusik führt ein direkter Pfad bis in unsere Tage hinein, während die buntschillernde Blüthe des Minnegesangs, die zu gleicher Zeit fröhlich dem Lichte des Tages entgegenstrebte, mit der sinkenden Sonne welkte und verging. —

Musik-Aufführungen.

Berlin, 28. März.

Dem von den Damen **Gertrud Seeger** (Sopran), **Dory Petersen** (Klavier) und Herrn **Fabian Rehfeld** (Violine) am 8. März in der Singakademie veranstalteten Konzert konnte ich, durch kritische Pflichten anderweitig in Anspruch genommen, nur theilweise beiwohnen, doch gewährte auch die zweite Hälfte desselben hinreichende Gelegenheit, sich bezüglich der Leistungsfähigkeiten der Genannten ein Urtheil zu bilden. Die Liedervorträge des Frl. Seeger waren durchaus geeignet, von dem Geschmack sowie der musikalischen Bildung der Künstlerin eine günstige Meinung zu erwecken, und in dankbarer Erinnerung an ihre ungeschminkte Vortragsweise, Reinheit der Intonation und Deutlichkeit der Aussprache registrire und unterschreibe ich gern die Vox populi, welche sich in lautem Beifall äusserte. Auch Frl. Petersen wurde von der besagten Grossmacht mit Beifall ausgezeichnet, doch bin ich in diesem Falle weit entfernt mit einzustimmen, denn das Publikum, welches ja merkwürdigerweise oft, wie die Sonne, die Strahlen seiner Gunst den Bösen wie den Guten gleichmässig leuchten lässt, schien nicht zu empfinden, dass es dem Klavierspiel dieser Dame an allem mangelte, um als salonfähig, geschweige Singakademiefähig zu gelten und damit die ihm erwiesene Gunst zu rechtfertigen. Die dürftige, auch bescheidenen Konzertansprüchen nicht gewachsene Technik des Frl. Petersen, die Reizlosigkeit ihres Anschlags, sowie ihre, allen Gesetzen der musikalischen Logik widersprechende Phrasirung waren Schuld, dass weder die, bei leidlich natürlichem Vortrag ohne Zweifel höchst effektvolle Mazurka von Neubert, noch Liszt's „Mazeppa", noch dessen vielfach, aber in der Regel mit gesteigertem Genuss gehörte Rhapsodie No. 12 zu irgend welcher Wirkung gelangen konnten, und dass wir eine Wiederbegegnung mit der genannten Dame nur unter der Bedingung uns wünschen können, dass sie von ihren bisherigen Errungenschaften (?) vieles vergessen, dagegen aber recht viel des Nöthigen und Nützlichen lernen möge. Dazu hatte sie das Unglück, Herrn Konzertmeister **Rehfeld** als unmittelbaren Programm-Nachbarn zu haben, welcher in der Beethoven'schen G-dur-Romanze nach technischer wie geistiger Seite geradezu Musterhaftes leistete.

W. Langhans.

Das letzte Konzert des **Kotzolt'schen** Gesangvereins zeigte den Chor in Bezug auf seine Leistungen abermals auf der Höhe seines Könnens. Die Novitäten aber hätten doch etwas sorgfältiger ausgewählt werden können. Schumann's „Es ist bestimmt in Gottes Rath", für Chor, 4 Solostimmen, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotten und 2 Hörner entspricht durchaus nicht der einfachen schlichten Empfindung des Gedichtes und der Instrumentalapparat lässt die etwas schwerfällige Komposition nur noch schwerfälliger erscheinen. Das Beethoven-Lied von Peter Cornelius steht weit hinter dem Sturmlied desselben Komponisten, welches der Chor im vorigen Jahre sang, zurück. Hübsch gedacht ist der Anklang an das Thema der Eroica, im grellen Widerspruch dagegen aber steht der triviale Schluss. Das stimmungsvolle Lied R. Wagner's „An Karl Maria v. Webers Grabe" (zum 15. Dezember 1844) wurde durch grossen und gerechten Beifall ausgezeichnet. Von den durch Frau H. Krüger vortrefflich ausgeführten Solo-Liedern fand Wüerst's „Nimm dich in Acht" den meisten Beifall und musste auf Verlangen wiederholt werden. Frl. **Helene Geissler**, unsere junge, talentbegabte Pianistin, spielte Chopin's Nocturne C-moll, Ballade As-dur und Liszt's Polonaise E-dur, erstere, wie mir schien, mit kalten Fingern oder kaltem Herzen, letztere sehr brillant und feurig.

Emil Breslaur.

Das Konzert, welches Herr **Franz Mannstaedt** Sonnabend, den 12. März in der Singakademie veranstaltete, darf als Novitätenkonzert bezeichnet werden. Der Konzertgeber selbst trug 2 Klavierkonzerte

vor, die für das Berliner Publikum im grossen und ganzen neu waren, nämlich Konzert in D-moll (op. 15) von Joh. Brahms und Konzert in D-moll (op. 23) von P. Tschaikowsky. Das Brahms'sche Werk zeigt den hochbegabten Komponisten in einem wenig erfreulichen Lichte. Es will sich mit Ostentation als etwas Urgewaltiges geben, ohne innerlich irgend welche überragende Geisteskraft zu besitzen. Kurz und gut: man glaubt nicht an das wahre unbedingt zwingende Auserwähltsein dieses sich als Himmelsstürmer geberdenden Komponisten. Es ist bei weitem mehr der Ausdruck äusserlichen Wollens als der eines innerlichen Müssens. Obgleich Mannstaedt zu den tüchtigsten Pianisten unserer Stadt gezählt werden muss, kann sein Vortrag doch niemals begeisternd, fortreissend wirken, weil ihm die höchste künstlerische Eigenschaft — die seelische Belebung des künstlerischen Objektes — fehlt. Man lasse sich bei Klavierproduktionen doch ja nicht durch den Aufwand äusserer Kraftanstrengung zu dem Irrwahn verleiten, sie erschlösse sich uns damit eine innere feuerkräftige Seelengewalt. Die technischen Schwierigkeiten als solche rufen an und für sich ein beträchtliches Mass physischer Kraft hervor, allein ganz anders als die gestählte Fingerkraft wirkt die aus dem Geiste geborene Seelenkraft, die sich durch das Medium der Finger offenbart. Wer etwas von dieser höchsten Kraft besitzt, wird sie vor Allem durch den seelenvollen Vortrag eines Adagio an den Tag legen können; allein für Herrn Mannstaedt erwiesen sich die ihm zur Darstellung gegebenen Andante-Sätze als die undankbarsten, weil dieser Pianist dem getragenen Adagiotone keine Seele einzuhauchen versteht. — Viel glücklicher für sein Talent war die Tschaikowsky'sche Komposition mit ihrem kaleidoskopartigen Charakter, ein Werk, an dem die Tiefe der Menschenseele nur wenigen oder gar keinen Antheil hat. Bei alledem ist Tschaikowsky ein genialer Komponist, dem man seine Sympathien nicht recht versagen kann, wie wenig sein schaffender Geist noch die künstlerische Klärung erfahren hat. Daher dieser unvermittelte schroffe Wechsel von imponierender, lichtvoller Prachtfülle und banalster Tonseligkeit. Der Geist, der diesen Musiker inspirirt, ist nicht immer von edler Art. Von einem anderen Gesichtspunkte aus könnte man Herrn Tschaikowsky auch den alterirten Komponisten nennen, weniger darum, weil er oft alterirte Harmonien anwendet, als weil er in Hauptthemen selbst gern alterirte Intervalle (also relative, keine absoluten Intervalle) wählt, wodurch sich die höchst unerquickliche Empfindung von der inneren Heimathslosigkeit einer Hauptmelodie einbürgert. — Jedenfalls gebührt Herrn Mannstaedt uneingeschränkter Dank dafür, dass er diese Novitäten eingeführt hat. — Eine glanzvolle Unterstützung fand dieser Konzertabend durch Herrn Emile Sauret, den ausgezeichneten Geiger. Derselbe spielte ein Violinkonzert in D (op. 42) von Fr. Gernsheim, ein ebenfalls hier noch wenig bekanntes Werk. Dasselbe zeichnet sich ebensowohl durch feine Zeichnung und Adel der Empfindung aus, als es dem reproducirenden Künstler reichliche Gelegenheit zur Entfaltung seiner virtuosen Kraft gewährt. Herr Sauret besitzt so viel Verve, Grazie und Seelenfülle, ist daneben ein so gleichmässiger Spieler, überhaupt ein so eminenter Techniker, dass er, Alles in Allem genommen, zu den vornehmsten Grössen des Violinspiels gehört. Seinem Vortrage wohnt eine pendamatorische Kraft inne. — Die Berliner Sinfonie-Kapelle, welche unter Herrn G. Jaehe's umsichtiger Direktion all diese 3 Konzerte zu begleiten hatte, löste diese schwierige Aufgabe im ganzen zur Zufriedenheit. — Endlich ist noch Frl. Amalie Kling, eine vortreffliche Alt-Sängerin, zu erwähnen, welche durch schätzbare Vorträge Schubert'scher, Brahms'scher und Hinrichs'scher Gesänge, ein Tüchtiges zum schönen Ensemble dieses hervorragenden Konzertes beitrug.

Alfred Kalischer.

Herr Emil Link führte in einer Matinée am Sonntag, den 20. März, im grossen Saale des Architektenhauses eine Reihe eigener Kompositionen auf dem Gebiete der Klavier-, Lieder- und Kammermusik vor. Als bedeutendstes Werk der zu Gehör gebrachten Kompositionen und als bedeutend überhaupt ist das Streichquartett in F-dur zu bezeichnen. Wem es, wie Herrn Link, gegeben ist, ein Streichquartett in so klassisch-stilvoller Abrundung zu schaffen, der hat sich damit ein gutes Recht auf die sympathische Beachtung der Zeitgenossen erworben. Denn keine Kompositionsform ist so sehr geeignet, den Musiker als solchen in seiner Macht wie Ohnmacht sichtbar werden zu lassen, wie die überaus schwierige Streichquartettform. Man folgte den thematischen Gebilden dieses Quartetts, das die Herren Rehfeld, Exner, Schulz und Menschke ebenso gewandt als verständnissvoll ausführten, von Anfang bis zu Ende mit spannendem Interesse und hatte den wohlthuenden Eindruck, dass man dem Ganzen — namentlich dem 1. Allegro und dem Andante con variazioni — weder etwas hinzuthun noch wegnehmen möchte. Kein Wunder also, dass dieses Werk mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen wurde. Weit weniger erfreulich, ja sogar zumeist unerquicklich, wirkten die Genrebilder, sechs Klavierstücke à 4mains, die der Komponist in Gemeinschaft mit Herrn Fr. Reichich ausführte. Offenbar hat bei der Konzeption dieser Klavierstücke der Komponist zu sehr unter dem Einfluss des bösen Dämons der allermodernsten Klaviermusik gestanden, die sich in unnatürlichster Gesuchtheit und Geschraubtheit gar zu wohlgefällt. Man muss bei Link um so mehr darüber erstaunt sein, als man aus dem schon gerühmten Quartett und aus der zuletzt von Herrn F. Rehfeld meisterhaft gespielten Tarantelle für Violine eine so kernige und dabei gemüthliche Gesundheit als eigentliches Naturelement des Komponisten erkennen musste. Auch die 6 Lieder, die Frau Anna Wergitzka wohlklingend und hingebend vortrug, bewiesen, dass der Komponist Lyriker genug ist, um sich neben anderen Liederkomponisten der Gegenwart hören lassen zu können. Alles in Allem genommen, besitzt Emil Link ein tüchtiges Kompositionstalent, von dem noch viel des Schönen zu erwarten steht, so fern er seiner so und für sich liebenswürdigen, einfachen Natur getreu bleibt.

Alfred Kalischer.

W. Handwerg's „Pädagogium für Musik" —

Schüleraufführung — in der Aula der Charlottenschule. Auch diese Aufführung brachte vortreffliche Leistungen. Ganz besonders hervorragend waren die Klaviervorträge. Die Damen Frls. M. Sasse, A. Scholz, Cl. Friedemann, O. Boettcher, die Herren C. Dörich, R. und G. Brabant liessen solide Technik, klaren Anschlag, gute Phrasirung und gesunde musikalische Empfindung deutlich erkennen und brachten die von ihnen auswendig vorgetragenen Musikstücke von Liszt, Chopin, Bach, Beethoven, H. Wolff, A. Holländer etc. zu voller Geltung. Die meiste Befriedigung gewährten uns die Vorträge der zuerst genannten Damen. Auch die gesanglichen Leistungen der Damen Frls. Cl. Thier, A. Greffel und M. Herz waren gute und überzeugten uns, dass sich der Gesangsunterricht in vortrefflichen Händen befindet. Die Begleitung am Flügel war leider durchweg zu stark. Der jugendliche Violinspieler Felix Kirsten bewies in einem Salonstück von Vieuxtemps Talent, welches bei weiterer Entwicklung ganz gewiss schöne Früchte tragen wird. Schliesslich seien noch die Vorträge mehrerer 8 händigen Arrangements von Rob. Keller erwähnt, unter denen namentlich ein slavischer und ein ungarischer Tanz von Dvorák und Brahms recht wohl gelangen. d.

Theodor Hirsch's Musikinstitut. Prüfungsaufführung 19. März. Nach den Schülern, welche ich gehört, ist Herr Hirsch ein gewissenhafter Lehrer, der sich keine Mühe verdriessen lässt, seine Schüler zu fördern. Dieselben spielten mit Ausnahme Einiger, denen die Befangenheit Finger und Handgelenk gelähmt zu haben schien, recht frisch, klar und mit kräftigem Anschlag. Den Polonaise-Spielern sei gesagt, dass das dritte Viertel im Schlusstheil der Polonaise nicht so stark herausgeschlagen werden darf. Die Vorträge des unter Leitung des Herrn Th. Hirsch stehenden Gesangvereins gaben dem Programm eine angenehme Abwechslung und verdienen dieselben der künstlerischen Abrundung wegen Lob und Anerkennung.

Herr **Albert Werkenthin**, Direktor des **„Neuen Musikinstituts"**, rühmlichst bekannt als Pianist und einsichtsvoller, vielseitig gebildeter Musikpädagog veranstaltete am 20. März im Saale des Architektenhauses eine Schüleraufführung. Es waren die reiferen Schüler und Schülerinnen der Solo- und Ensemble-Klavier- und der Solo-Gesangs-Klassen, welche sich hören liessen und durch ihre geschmackvollen, fein nuancirten und technisch vollendeten Vorträge einen grossen Erfolg errangen. Das Programm enthielt schwere und mittelschwere Stücke von Dussek, Haydn, Beethoven, Schubert, Liszt, Chopin und Jensen. Fast keine Aufgabe war zu hoch gegriffen, die meisten bewegten sich in den Grenzen des von den Schülern durch sorgfältigste Leitung errungenen technischen Könnens und überstiegen nicht die Auffassungskraft derselben. Wenn der Vortrag von Beethovens Variationen op. 34 und I. Satz der Sonate pathétique nicht ganz so gelungen erschien als die der anderen Stücke, so wird wohl die Befangenheit der Ausführenden die Ursache davon gewesen sein, denn beide Stücke waren die ersten, welche die jungen Damen spielten, die darauffolgenden „Notturno" v. Döhler und Des-dur Präludium von Chopin gelangten glatt und frei zur Darstellung. Die von Frl. Schmedes herangebildete Sängerin, zeigte gute Aussprache und schöne Tonbildung, sie scheint besondere Anlage für den Koloraturgesang zu haben.

Alle Leistungen des heutigen Abends aber bewiesen, dass die Schüler des Neuen Musikinstituts mit Treue und Gewissenhaftigkeit und nach echt künstlerischen Grundsätzen gebildet werden und das bürgt für ein ferneres Blühen und Gedeihen der Anstalt, die in den 10 Jahren ihres Bestehens manche gute Frucht gezeitigt, manch tüchtigen Schüler, welche derselben zur Ehre gereicht, herangebildet hat.

Emil Breslaur

Ludwig Klee's „Akademie der Musik." Schüleraufführungen im Architektenhause. Diese Aufführungen gereichten dem Leiter der Anstalt zu hoher Ehre. Es geht ein kräftiger, straffer Geist durch das Ganze. Wenngleich nun auch aus allen Leistungen (42 Nummern) Klee's lobenswerthe Methode hervorleuchtete, so ist es doch offenkundig, dass der Schwerpunkt dieses Instituts in der ausserordentlichen Pflege des Elementar-Klavierunterrichts beruht. In dieser Beziehung verdienen die Leistungen uneingeschränktes Lob, da gab es nicht wenige wahre Kabinetstückchen zu verzeichnen (z. B. Haydn, Sonate in F, I. Satz). Auch die Mittelklassen boten des Vortrefflichen genug. Hiervon waren als abgerundetste Leistung der Vortrag der so sehr reizvollen, poetischen, und leider so selten gespielten As-dur-Sonate von Haydn (I. Satz) hervorzuheben. Unter den Zöglingen der Oberklassen befriedigte eine junge Dame am meisten, die Mendelssohn's Rondo capriccioso (op. 14) vortrug. Wie rühmenswerth im Ganzen uns auch Klee's künstlerisches Streben erscheint, so muss er doch auf einen musikpädagogischen Fehler, den er mit so vielen anderen Institutsdirigenten theilt, wohlwollend aufmerksam gemacht werden. Es ist dies der Fehler, den Zöglingen Werke zum Studiren zu übergeben, die sowohl deren physisches als auch psychisches Können übersteigen. Herr Klee, der seine Musikschule kraft seiner Befähigung und ausserordentlich ernsten Strebsamkeit aus den bescheidensten Anfängen zu so schöner, stattlicher Blüthe gebracht hat, kann wohl mit Erfolg dahinstreben, auf allen Stufen des Klavierunterrichts Abgerundetes, Befriedigendes vorzuführen. Geht das nicht an, so ist es weit künstlerischer, vollkommene Elementar- und Mittelklassen vorzuführen, als Oberklassen, bei denen man nicht selten den guten Willen an Stelle guten Könnens hinnehmen muss.

Alfred Kalischer.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dem hochverdienten Ober- und Hofkapellmeister **Taubert**, welcher am 23 März in seltner Frische und Rüstigkeit seinen 70sten Geburtstag feierte, wurde der rothe Adlerorden zweiter Klasse mit Eichenlaub verliehen, eine Auszeichnung, deren sich Musiker bisher nur in sehr seltenen Fällen zu erfreuen hatten.

— **Edmund Kretschmer**, der neu ernannte Königl. Sächsische Kirchenmusikdirektor, ist durch Verleihung des Ritterkreuzes des Sächsisch ernestinischen Hausordens ausgezeichnet worden.

— Die Pianistin Frl. **Martha Remmert**, Schülerin Kullaks, ist zur grossherzoglich sächsischen Hofpianistin ernannt worden.

— Auf der Weltausstellung in Melbourne hat, neben Kaps in Dresden, auch der Leipziger Hofpianofortefabrikant Hr. **Julius Blüthner** erste Preise auf sein Fabrikat, und zwar auf Flügel und Pianinos, erhalten.

— Nach einem Berichte des amerikanischen Generalkonsuls H. Kreismann an das Aeltestenkollegium der Berliner Kaufmannschaft belief sich der Werth der aus dem Konsulardistrikt Berlin nach den Vereinigten Staaten im Jahre 1880 exportirten musikalischen Instrumente auf 273,065 Mark.

— Eine Schüleraufführung des Herrn Musikdirektors **Wiese** in Halle wird in dortigen Zeitungen sehr gerühmt und besonders der Vortrag des Bach'schen Tripel-Konzerts hervorgehoben. Ueber die ganz eigenartige Organisation der Wiese'schen Musikschule bringe ich demnächst einen Bericht. E. B.

— Herr **Eugène Hermann** hat hier ein Centralbureau für Konzert- und Opernangelegenheiten eröffnet. Derselbe übernimmt Organisation von Konzert-Tourneen, Engagements für Künstler bei Abonnement-Konzerten und philharmonischen Vereinen in allen Ländern.

— **Graf Geza Zichy***) hegte schon lange den Wunsch, das Dorfhaus in Raiding, in welchem **Franz Liszt** am 22. Oktober des Jahres 1811 das Licht der Welt erblickt hatte, anzukaufen und es der ungarischen Nation als Reliquie zu schenken. Zu diesem Zwecke beabsichtigte Graf Zichy, in Ungarn eine grössere Konzert-Tournée zu unternehmen, um es so jedem Verehrer Meister Liszt's möglich zu machen, sein Scherflein zu diesem pietätvollen Werke beizutragen. Franz Liszt aber, der in der zwölften Stunde von dieser Absicht Kenntniss erhielt, lehnte die Auszeichnung bescheiden ab und richtete an den Grafen Zichy das nachfolgende Schreiben:

„Hochverehrter Freund! Ihr edelsinniger Gedanke, das bescheidene Raidinger Dorfhaus, worin ich geboren ward, zu erwerben, ehrt mich sehr, doch muss ich Sie bitten, diese Absicht auf sich beruhen zu lassen und dagegen vielleicht meinen Vorschlag genehmigen zu wollen: Führen Sie gütigst den dritten Theil des Erträgnisses Ihrer — ich bin überzeugt — glänzenden Konzert-Tournée einem andern musikalisch-patriotischen Zwecke zu — nämlich zu Gunsten der durch die Budapester hauptstädtische Behörde im Jahre 1873 edelmüthig gegründeten Liszt-Jubiläums-Stiftungen. Hoffentlich vermehrt sich bald in unserem hochgeliebten und so reich gesegneten Vaterlande die Zahl der des „Preises" würdigen Tonkünstler.

Dies der Wunsch und das Bestreben
Ihres treu ergebensten
Budapest, 4. März 1881. F. Liszt."

— Die Akademie der Künste feierte den Geburtstag des Kaisers durch eine öffentliche Sitzung im grossen Saale der Singakademie, welcher der Kultusminister v. Puttkamer, Unterstaatssekretair Sydow, Ministerialdirektor Greiff, Generaldirektor der Museen, Geh. Rath Schöne, Geheimrath Jordan, Minister Falk, sowie General v. Schwerschoff u. A. beiwohnten. Den Saal füllte ein zahlreiches Publikum. Nachdem Grell's Domine salvum fac regem von der Hochschule ausgeführt, ergriff Prof. Spitta das Wort zur Festrede, in welcher er vornehmlich auf die Stellung hinwies, die Preussens Könige zur Tonkunst eingenommen. „Nicht minder als seine Vorgänger, so schloss der Redner, hat Kaiser Wilhelm durch Worte und Thaten bewiesen, dass auch er die Werke des Friedens fördern will im deutschen Sinne und in wahrer Würdigung dessen, was zur Hebung und Veredlung der Menschen dient. Auch die Akademie hat in ihm stets einen mächtigen Beschützer und erhabenen Förderer gefunden." Mit einem Hoch auf den Kaiser, in das unter Erheben von den Plätzen die Anwesenden begeistert einstimmten, und Beethovens Festouverture schloss die Feier.

— Der Oedenburger Männergesangverein „Liederkranz" erlässt soeben aus Anlass des auf den 22. Oktober a. c. fallenden 70. Geburtstag von Franz Liszt einen Aufruf zur Gründung eines Liszt-Denkmals. Die Berechtigung, ja die Pflicht hiezu leitet der genannte Verein daraus ab, dass Liszt, sein Ehrenmitglied, in der nächsten Nähe Oedenburgs geboren wurde, sowie aus dem Umstande, dass Liszt als 9jähriger Knabe in Oedenburg sein erstes Konzert gab, respective sich in die musikalische Welt einführte. Der Verein richtet an alle Verehrer Liszt's die Bitte, das Unternehmen der Gründung eines Liszt-Denkmals freundlichst fördern und ihre Beiträge längstens bis 15. Mai 1881 an den Kassier des betreffenden Komités, Herrn Alexander Brenner in Oedenburg, einsenden zu wollen. Das Denkmal soll im Herbst 1881 enthüllt werden.

Heidelberg. Dem Docenten der Musikgeschichte an der hiesigen Universität, Dr. **Ludwig Nohl**, ist der Charakter als ausserordentlicher Professor verliehen worden.

Paris. Chopin wird endlich ein Grabdenkmal erhalten, das seines Genius würdig ist. Die zu diesem

---

*) Bekanntlich der berühmte einhändige Pianist, Präsident des National-Konservatoriums zu Pest. Die von ihm komponirten Etüden für die linke Hand, darunter eine Bearbeitung des Erlkönigs, (Paris Heugel) verdienen höchste Beachtung, sie wurden bereits in diesen Blättern anerkennend besprochen und warm empfohlen. E. B.

Zwecke vor 6 Monaten eingeleitete Subskription hat ein sehr günstiges Ergebniss geliefert. Das Komité, an dessen Spitze sich Gounod, d'Eichthal, Fürst Czartoryski, Baronin Nathaniel v. Rothschild u. A. befanden, hat ein recht nettes Sümmchen gesammelt, das zur Verschönerung und zum Unterhalt von Chopin's Grabdenkmal verwendet werden soll.

Petersburg. Tschaikowsky's Oper: Die Jungfrau von Orleans, errang bei ihrer ersten Aufführung einen grossen Erfolg.

Quedlinburg. Hier fand kürzlich eine Aufführung der „Perser" des Aeschylos in der Aula des Kgl. Gymnasiums statt. Die Uebersetzung dieses grossartigen, zum ersten Male im Jahre 472 v. Chr. aufgeführten Siegesfeiergedichtes, rührt von dem der Wissenschaft zu früh entrissenen Professor Köchly in Heidelberg her, den der Erbprinz von Sachsen-Meiningen zu derselben angeregt hatte; dieser selbst hat die Chöre und die melodramatischen Partien des Werkes komponirt und dem Musikdirektor Wackermann in Quedlinburg dankt man die Instrumentation dieser Arbeit für grosses Orchester. Die Rollen der Tragödie wurden von Schülern gelesen und der Schülerchor, einige tüchtige Solisten und das unter Wackermann's Leitung stehende Orchester führten die Musik aus.

Wien. Im Hofoperntheater wurde in einer Neubearbeitung vom Kapellmeister Fuchs die einaktige Oper „Der betrogene Kadi" von Gluck, 1761 komponirt, aufgeführt. Darauf folgte nach Schubert's Balletmusik zur Rosamunde zum ersten Mal „In Versailles" (1661), lyrisch-choreographisches Bild aus der Zeit Ludwig XIV., komponirt und in Scene gesetzt von Frappart. Mit Ausnahme der beiden von acht kleinen Zöglingen des Konservatoriums gespielten Piecen (arioso) von Kaiser Leopold I. und (Courante) von Lully wurde sämmtliche Musik vom Hof-Opernkapellmeister Franz Doppler neu komponirt.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Joachim Raff: Fleurette. Romance op. 75, Leipzig, Kistner. Leichter als desselben Komponisten Fabliau.

Fritz Kirchner: Mühlenrauschen op. 20 No. 2 Berlin. Th. Barth.

— Mendelssohn No. 2 der 6 Kinderstücke op. 72. für Klavier und Violine.

Gustav Hecht: Melodien-Album für junge Violinspieler Sammlung instruktiver Unterhaltungsstücke. III Hefte. Quedlinburg, Vieweg. Klavierpart in der Schwierigkeit einer mittelschweren Mozart'schen Sonate.

Meinungs-Austausch.

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Es ist in Ihrem Blatte schon oft und erfolgreich über die Methode des Klavierunterrichtes gesprochen worden und selbst in manchen Dingen abweichende Ansichten kamen dahin überein, dass nur der Lehrer etwas zu leisten im Stande sei, der sich mit allem Ernste der Aufgabe unterzöge, den Charakter seines Schülers zu studiren, sich in dessen Seelenleben möglichst zu vertiefen. Gewiss, welch' denkender Lehrer würde diese Ansicht nicht zu der seinigen machen — und doch welch' eine Riesenaufgabe! Bei der Vielseitigkeit der menschlichen Natur ist fast jeder Charakter ein neues Räthsel, glücklicher Weise meist lösbar, aber es kommen auch Fälle vor, wo solch' ein kleines Menschen-Räthsel eben Räthsel bleibt, alles Denken und Grübeln erfolglos scheint. Gestatten Sie gütigst, dass ich Ihnen einen solchen Fall mittheile, möglich, dass nur der Anfängerin das als Räthsel erscheint, was der reiferen Erfahrung eine leicht zu lösende Aufgabe ist. Ehe ich den Fall selbst berichte, muss ich eine kurze Charakterzeichnung der betreffenden Schülerin vorangehen lassen. Das zehnjährige Mariechen ist ein freundliches, liebenswürdiges Kind, mit erstaunlicher Fassungskraft begabt, dabei aber von einer fast krankhaften Lebhaftigkeit und über alle Maassen flüchtig seit Oktober spielt sie Klavier. Ich bitte Sie, einmal einer solchen Stunde beizuwohnen. Mariechen sitzt nach vielen Vorreden und mancherlei Fährlichkeiten endlich am Klavier und zwar diesmal nicht zunächst auf den Tasten, auch die Fingerübungen sind glücklich überstanden, es soll ein neues Stückchen durchgenommen werden. Sie liest und spielt für das erste Mal ausserordentlich gut vom Blatt, so dass schon der Gedanke auftaucht du hättest wohl eine schwerere Aufgabe stellen können. Doch Mariechen ist ja kein Freund vom Ueben, lassen wir's dabei bewenden, ja vorsichtshalber sogar lieber das Stück noch einmal durchspielen. Mariechens Gesicht wird bei dieser Aufforderung sehr lang „Noch einmal?" fragt sie gedehnt, macht sich aber gehorsam an die Arbeit. Doch was ist das! Fehler über Fehler Jetzt muss das Stück natürlich zum dritten Male gespielt werden. Ein Blick in Mariechens Gesicht zeigt, dass ihre Gedanken ganz wo anders weilen und richtig, plötzlich ihr lautes Zählen unterbrechend, fängt sie an die Lebensgeschichte einer kleinen Freundin zu erzählen oder ein Schulerlebniss, dabei spielt sie ruhig weiter, d. h. die Finger greifen was eben mit will, dabei irren die Augen theilnahmslos über die Noten Ein energisches „Halt" macht natürlich diesem Treiben ein Ende. Mariechen schweigt, zählt sogar wieder weiter, ohne dadurch ein günstigeres Resultat in Bezug auf ihr Spiel zu erzielen, seufzt dabei, „Ach es ist doch zu langweilig", und gähnt so herzhaft, dass etwaige Zweifel an der Wahrheit dieses Ausspruches gänzlich schwinden müssen. Endlich ist das Stück zu Ende gebracht. Mariechen ist trotzdem ein herzensgutes Kind, das traurige Gesicht des Lehrers reisst sie zu den feurigsten Versprechungen hin, nächste Stunde soll es wunderschön gehen, ja ganz gewiss, — — Die nächste Stunde kommt, Mariechen versichert, „fürchterlich" geübt zu haben, erwartungsvoll wird be-

gonnen; aber leider ist das Stück mindestens so schlecht, wie beim dritten Mal durchspielen. Jetzt folgen ernstliche Vorstellungen und Vorwürfe. Mariechen sieht Alles ein, schwächt ihr reumüthiges Bekenntniss aber sofort durch den Zusatz ab „Ich kann meine Gedanken nicht zusammennehmen, ich kann es nicht“ Warum konntest Du's denn beim ersten Male? „Ja da wusste ich ja noch nicht wie es kam, ich kann das alte gräuliche Stück nicht mehr üben, bitte, bitte geben Sie mir ein anderes“ Es wird auch wirklich ein anderes vorgenommen, das aber das Schicksal des ersten zu theilen hat, nicht besser ergeht es einem dritten und vierten.

Muss sich da der Lehrer nicht mit Sorge tragen, was daraus werden soll? Die Sache gehen lassen und noch abwarten geht schon aus dem Grunde nicht, weil Mariechen in nächster Zeit etwas vorspielen soll, wenigstens dem Papa; sie möchte das auch sehr gern, würde so gern ein Stück können, nur nicht lernen, dazu kann sie sich nicht aufraffen. Die schönen Fähigkeiten drohen an dieser entsetzlichen Flüchtigkeit und Zerfahrenheit zu scheitern, selbst das liebevolle Gemüth ist kein Hülfsmittel, denn die Energielosigkeit ist zehnmal stärker. So muss eben auf diese eingewirkt werden, sagt vielleicht Mancher. Gewiss, aber wie? Das ist ja eben die offene Frage. Wie wirkt man denn bei einem solchen Kinde auf die Energie ein, überhaupt bei einem Kinde, das man nur zwei Stunden wöchentlich sieht, wenn da die häusliche Erziehung nicht hülfreiche Hand leistet, ist es doch eine geradezu unlösbare Aufgabe. Mit Gewaltmassregeln wird die Lust ertödtet und Alles ist verloren, zu grosse Nachgiebigkeit macht den Lehrer zum Spielball in des Schülers Hand, welches ist nun die goldene Mittelstrasse? Könnten Sie, sehr geehrter Redakteur, mir diese nennen, dann hätten Sie das mir so schwer erscheinende Räthsel gelöst. Helene S.

Ich habe den vorliegenden Fall mit den Schülern und Schülerinnen meines Seminars in der Methodikstunde besprochen und schriftliche Ausarbeitungen darüber machen lassen. Bevor ich davon etwas mittheile, bitte ich diejenigen werthen Kollegen und Kolleginnen, welche sich berufen fühlen, über die Behandlung des Falles vielleicht auf Grund ähnlicher Erfahrungen etwas zu äussern, mir ihre Mittheilungen schriftlich zugehen zu lassen, von denen ich diejenigen, welche die Lösung der Frage in erschöpfender Weise behandeln, gern veröffentlichen werde. E. B.

Antworten.

Tanzlustige Lehrerin aus dem Musik-Lehrer-Verein. Bei genügender Betheiligung findet das Stiftungsfest am 23. April statt.

Fräulein **Elise Hohnhorst** in **Oester-Walde** (Holland). Da ich nun weiss, wo Sie den Kl.-L. bestellt haben, werde ich selbst das Nöthige veranlassen. Besten Gruss.

Herrn **Edmund Simon** in **Dresden**. Der Fabrikant lässt jetzt auf meine Veranlassung eine billigere Art stummer Klaviere herstellen. In nächster Zeit werden Sie den Preis derselben und die Bezugsquelle erfahren, da ich erst abwarten will, wie sie ausfallen.

Treumund in **Odessa.** Nur Bechstein und Daysen bauen hier Konzertflügel. Kein anderes Fabrikat kann sich mit dem dieser beiden Firmen messen, die auf diesem Gebiete Unvergleichliches leisten.

L. N. Prof. Dr O. Paul ist der Meinung, dass die Hucbald'schen Quarten und Quinten nicht zusammen, sondern nach einander ausgeführt worden sind. Bei Kiesewetter findet man eine Bestätigung dieser Ansicht in folgendem Ausspruch „Ein Versuch mit den tüchtigsten Sängern ausgeführt, hat mir von der moralischen Unmöglichkeit des Organum mit parallelen Quinten und Quarten die Ueberzeugung gegeben“ (Geschichte der europäisch-abendländischen Musik.)

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der März-Sitzung (8. März), der an Stelle des erkrankten Vorsitzenden dessen Stellvertreter Prof. H. Breslaur präsidirte, hielt Herr Dr. Alfred Kalischer einen Vortrag über Herrn Schramke's „Studien und Skizzen zu einer neuen Intervallen- und Harmonielehre“, eine Schrift, welche dieser Autor mit Rücksicht auf des Vortragenden Abhandlung „zur Vervollkommnung der praktischen Harmonielehre“ verfasst hat. Herr Schramke nimmt in dieser Broschüre Dr Kalischer's Theorie gerade deshalb zum Objekte seiner Polemik, weil eben dieser Theoretiker nach Herrn Schramke die äussersten Konsequenzen einer Akkordlehre vertritt, die derselbe durchaus bekämpfen zu müssen glaubt. Der Vortragende betonte in seiner Entgegnung, dass in allen wissenschaftlichen Objekten das Prinzip der Stetigkeit als oberstes Palladium festgehalten werden müsse, dass er in naturgemässer Verehrung dieses Prinzipes auch nichts weiter gethan habe, als auf die Lehren der anerkannten ersten Autoritäten der musikalischen Theorie weiterzubauen, während Herrn Schramke's neue Theorie völlig isolirt dastehe und jedes organischen Zusammenhangs mit den durch Jahrhunderte fortgehenden Geistesarbeiten berufener Kunstgrössen entbehre. Dr Kalischer weist aus Weber's grundlegenden Theoriewerke, auf das Herr Schramke sich beruft, schlagend nach, dass die Grundlage des von ihm folgerichtig durchgeführten Akkordsystems und gerade der von H. Schramke auf's heftigste angegriffenen Punkte ganz allein in Gottfried Weber's genialem Werke: „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst“, zuerst 1817 erschienen, zu suchen sei, woraus denn klar wird, dass H. Schramke die Weber'sche Theorie gar nicht kennt. Gottfried Weber ist der Erste, der mit Vollbewusstsein eine Harmonielehre auf dem Grunde der diatonischen Dur und harmonischen Mollskala aufgestellt, ihm folgen darin Marx, Dehn, Böhmer, Richter u. A. — Der Vortragende entwickelt diese Lehre darum organisch weiter, weil seiner Meinung nach die Gleichberechtigung der harmonischen Mollskala neben der Durtonart noch lange nicht vollständig erreicht ist, während H. Schramke gern wieder eine Molltonart bevorzugen möchte, die nichts weiter ist als eine der längst beseitigten alten Kirchentonarten (die aeolische) ist. — Auch im Uebrigen sucht der Vortragende das Unwissenschaftliche der Schramke'schen Schrift nachzuweisen. — Der Vorsitzende dankt dem Vortragenden für die klare Auseinandersetzung dieser Materie und ertheilt unter Genehmigung der Versammlung Herrn Schramke aus Kottbus, der direkt zu diesem Vortrage hierhergekommen ist, das Wort. Derselbe ging auf die Angriffsobjekte des Vortragenden gar nicht weiter ein, sondern erklärte nur in kürze die Tafeln zu seiner neuen Intervallenlehre, vertheilte auch eine Anzahl

von Exemplaren seiner Schrift. — In späterer Zeit wird der Verein eine Resolution in dieser Angelegenheit fassen. — Es folgen literarische Mittheilungen durch Herrn Prof. Breslaur, so über günstige Beurtheilungen des Vereinsjahrbuches, über Th. Kullak's vortreffliche Schubertausgabe, Dr. Bischoff's von eingehendstem Studium zeugende Bachedition, die beide bei Steingräber erschienen sind. Derselbe führt auch einen Akkordangeber von Hug in Zürich vor, der für Gesangvereinsdirigenten empfehlenswerth erscheint. Im Namen des Frl. Charl. Ascher wird durch den I. Schriftführer der Antrag zur Feier des Stiftungsfestes gestellt und befürwortet. Das Stiftungsfest in einfacherer Form wird durch Majorität beschlossen. — Die weiteren Gegenstände der Tagesordnung (Vortrag des Herrn Werkenthin, Anträge Schumann) müssen auf die nächste Sitzung verschoben werden.

Nächste Sitzung: **12. April Abends 8 Uhr im Saale der königl. Hochschule. Tagesordnung:** Vortrag des Herrn Werkenthin: Ueber Elementar Klavier-Unterricht. Antrag Schumann. Ballotage. Musik-Vorträge.

Anzeigen.

Offene Stellen.



Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 30 Pfg. berechnet.

Hermannstadt (Siebenbürgen), Organist, Stadtkantor u. Musiklehrer in der evang. Kirchengemeinde. 650 Gulden und Nebengebühren. Dem Ernannten kann auch die Stelle des Musikdirektors u. Chorgesanglehrers am Musikverein (Gehalt 400 Guld.) übertragen werden.

Freiha, (E. Querfurth) in Provinz Sachsen. Lehrer u. Küster 950 ℳ, freie Wohnung und Feld. Königl. Reg. zu Merseburg.

Hamburg. Gesang Lehrer oder Lehrerin, zum 1. April an der Musikschule der Gebrüder Schlemmig. Kolonaden 36. (Besondere Bedingung: Befähigung zum Klavierunterricht.)

Ilten, Provinz Hannover, Lehrer u. Organist 900 ℳ. Super. Stölting, Burgdorf.

Stolberg bei Aachen, Lehrer und Organist, 1500–1800 ℳ. Schulinspektor W. Spross.

Eisleben, Lehrer und Küster an der St. Annenkirche, 1014 ℳ, freie Wohnung und Heizung. Königl. Reg. zu Merseburg.

Hallgarten, Lehrer und Organist zum 1. April 900—1500 ℳ. Königl. Regierung zu Wiesbaden.

Brumby, Diöz. Kalbe a./S. Lehrer und Organist, 1305 ℳ, freie Wohnung und 90 ℳ Heizentschädigung. Privat Patronat.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisch), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 8. **Berlin, 15. April 1881.** **IV. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Rückblicke auf Rossini und die italienische Oper in Wien.

Von **Louis Schlösser.**

Ein glückliches Ereigniss sollte im Jahre 1823 mein sehnsüchtiges Verlangen krönen, die Schöpfungen eines Gluck, Mozart, Haydn und des im Zenith seines Ruhmes noch lebenden Beethoven, in Wien, an der Stätte ihrer Entstehung hören zu können. Die Hauptstadt von Oesterreich zählte in den zwanziger Jahren die hervorragendsten Grössen der Tonkunst zu ihren Bewohnern, es konnte darum auch nicht Wunder nehmen, dass die jungen Künstler zu ihrer Ausbildung vorzugsweise dahin zogen und längere Zeit verweilten.

Freundlich leuchtete die Aprilsonne auf den ersten Morgen nach meiner Ankunft. Linde Frühlingslüfte hatten ihre Boten weit über die Stadt und ihre Umgebung gesendet und goldene Sonnenstrahlen umspielten das Gewühl der Menschen, die aus ihren Wohnungen strömten, den schönen Tag zu geniessen. Da litt es mich nicht länger in den vier Wänden und unbefangen, im Vertrauen auf die bekannte Urbanität der Wiener, mischte ich mich unter die fröhliche Menge, deren gemüthliche Unterhaltung mich bald überzeugte, dass der feinere Sinn keineswegs nur auf die höheren Stufen der Gesellschaft sich beschränkt.

Ein freundlicher Herr am Arme einer jungen Dame mochte wohl den Ausländer in mir wahrgenommen haben, denn er redete mich sehr höflich an, machte mich, nachdem ich mich ihm angeschlossen hatte, auf verschiedene Merkwürdigkeiten unterwegs aufmerksam, kurz, er wurde mir bald ein sehr angenehmer Cicerone. Als wir nun ganz zufällig auf Musik und Theater zu reden kamen, unterrichtete er mich, dass in diesem und den kommenden Monaten die deutsche Oper mit der italienischen abwechseln würde, der Direktor Barbaja habe den berühmten Rossini, Italiens grössten Komponisten, mit den vorzüglichsten Sängern für die Saison gewonnen und alle Welt sei entzückt von deren Leistungen. „Und wie verhält sich das kunstverständige Publikum der deutschen Oper gegenüber?“ fragte ich mit einigem Ungestüm, „wird doch die vaterländische Kunst nicht weniger als sonst geachtet? „Durchaus nicht“, war die Antwort; „wenn es auch nicht zu läugnen ist, dass Rossinis Opern mit virtuoser Vollendung dargestellt werden, Wohllaut, Methode, Bildung und Grazie die höchste Anerkennung verdienen, so sind wir doch in der Lage, einer Sonntag Schröder, Vio, einen Haitzinger, Rauscher, Forti, den Wälschen gegenüber stellen zu können, welche die Superiorität der deutschen Kunst, Wahrheit, Tiefe und Empfindung zum intensivsten Ausdruck zu bringen verstehen. Rossini selbst ist der eifrigste Verehrer deutscher Meister und lässt keine Vorstellung von Don Juan, Figaro, Zauberflöte, Freischütz ohne seine Gegenwart vorübergehen. Allerdings übt seine Persönlichkeit in den italienischen Vorstellungen ein wahres Prestige aus. Italien verdankt ihm Alles, sein Genie durchbrach die Stagnation, worin die dramatische Tonkunst des Südens zu versumpfen drohte, wenn Er sie nicht gerettet hätte.

Uebereinstimmend mit diesen Worten, bemerkte ich, dass die nationale Verschiedenheit, Natur, Erziehung, Empfindung und Tradition einer Vergangenheit, wie sie dieses Land einst besessen, nothwendig ihre Wechselwirkung auch auf die Musik erstreckt

haben müssen. Für den Gesang insbesondere seien die Musikschulen des sechzehnten Jahrhunderts schon gewissermassen die Vermittlerinnen zwischen der alten und neuen Zeit geworden, indem sie die Grundlagen nach physischen und artistischen Gesetzen ins Leben riefen, die auch in der Gegenwart ihren Werth noch nicht verloren haben."

„Nicht ausschliesslich der Stimmbildung, auch dem instrumentalen Gebiet", entgegnete mein Begleiter, „an erster Stelle der Orgel und dem Klavier widmeten sie ihre Thätigkeit, ich nenne Ihnen zum Belege dafür die Namen Girolamo Frescobaldi, Alessandro und Domenico Scarlatti und deren Epigonen bis auf Muzio Clementi als diejenigen, welche sich grosse Verdienste in dieser Beziehung erworben haben."

Ganz erstaunt über das gründliche Wissen meines Unbekannten, erlaubte ich mir, bevor ich mich von der Dame und dem Herrn verabschiedete, ihnen meine Karte zu überreichen. Lächelnd zog er hierauf die seinige aus einem Etui und eilte alsdann rasch hinweg. Ich las die Karte: da stand mit deutlichen Lettern der Name Carl Czerny (ich bewahre sie noch.) Nun war das Räthsel gelöst, ein glückliches Ohngefähr hatte mich in die Nähe des ausgezeichneten Klavierkomponisten und Virtuosen gebracht, eine Bekanntschaft, die mir in der Folge von grossem Interesse war und Eingang in die vorzüglichsten Künstlerkreise verschaffte.

Eine besonders angelegentliche Empfehlung an die weitverbreitete Kunsthandlung von Artaria in Wien durch dasselbe Haus in Mannheim, sollte heute zu einem wirklichen Ereigniss für mich werden. Eine zahllose Menge drängte sich auf der Strasse vor den mit Kunstgegenständen geschmückten Erkern, während in den inneren Räumen Kunstfreunde und Kenner die Gemälde, Kupferstiche, Landkarten, Musikalien und dergl. betrachteten, laut redend und gestikulirend sich unterhielten. Unter ihnen nahm ich viele Italiener wahr, die hier gerne mit ihrem Landsmanne Artaria verkehrten. Die Zwischenzeit, in der ein Diener meinen Brief zu seinem Principal in's Bureau trug, benutzte ich, die mir fremden Anwesenden zu beobachten. Drei Herren in feinster eleganter Kleidung, deren tiefschwarze Augen und dunkle Gesichtsfarbe die Südländer verriethen, waren in eifriger Unterhaltung an einem Tische. Der Eine von ihnen, eine schlanke, hohe Gestalt von aristokratischem Wesen in Sprache und Manieren, war in Betrachtung eines Kupferstiches vertieft, dessen Kunstwerth er den beiden andern Herren von nicht minder ausdrucksvollen Zügen, zu erklären versuchte. Diese Letzteren stritten sich über eine Stelle aus dem vor ihnen aufgeschlagenen Musikhefte, ohne auf den Erklärer zu hören. Die Unterhaltung wurde immer lebhafter und leidenschaftlicher, zuletzt aber brachen alle drei mit einem „corpetto" in ein schallendes Gelächter aus.

Ich konnte mich nicht enthalten, einen verstohlenen Blick in das Musikheft zu werfen, es war eine Sammlung geschlossener Canons, deren Auflösung die Herren nicht finden konnten. Der italienischen Sprache mächtig, redete ich sie mit einem „mi perdoni Signori" an und nahm mir die Freiheit, ihnen die Zeichen und Schlüssel für die verschiedenen Eintritte der Stimmen auseinander zu setzen, was gar keine Schwierigkeit hatte. Nun aber gab's ein Grazie, Grazie, ein Händedrücken, eine Verwunderung über den gelehrten deutschen Signor, dass ich wahrhaft in Verlegenheit gerieth. Zum Glück erschien Herr Artaria, mich zu begrüssen und stellte mir in den Fremden die Sänger der italienischen Oper, die gefeierten Tenöre David, Nozzari und den Bassisten Ambrogi vor, deren Bekanntschaft ich auf so eigenthümliche Weise gemacht hatte. Nachdem ich ihm noch verschiedene mündliche Aufträge von seinen Mannheimer Verwandten mitgetheilt hatte, lud er mich auf's zuvorkommendste zur Aufführung der Oper Zelmira von Rossini in seine Theaterloge ein, wo ich auch Gelegenheit haben würde, das Talent meiner neuen Freunde von der Bühne herab beurtheilen zu können.

Eine dichtgedrängte Menge wogte an selbem Abend, längst vor Beginn der Vorstellung, in den Strassen dem Opernhause zu. Obgleich Zelmira bereits eine ansehnliche Zahl von Vorstellungen erlebt hatte, so war der Enthusiasmus dafür sich nicht allein gleich geblieben, sondern noch immer im Steigen begriffen. Das brechend volle Haus war Zeuge dafür. Von der Loge des Herrn Artaria aus konnte ich das Werk des Meisters von Pesaro ungestört anhören und bekenne, dass auch meine Erwartungen von Scene zu Scene übertroffen wurden, überzeugt, dass selbst der strengste Richter, ja selbst der Gegner der italienischen Schule dieser Schönheit der Stimmen und der Methode, dem graziösen Vortrag, der energischen Deklamation und lebensvollen Darstellung seine Anerkennung nicht hätte versagen können. Seitdem habe ich Zelmira noch mehrmals gehört und die mancherlei Schwächen derselben sind mir nicht entgangen; es hat auch die Oper ausserhalb Italiens keine besondere Verbreitung gefunden, dennoch hat mich der melodische Reiz, auf solche Weise interpretirt, immer auf's Neue gefesselt und begreiflich wurde mir die bekannte Aeusserung des damals anwesenden C. M. v. Weber, (die erste Aufführung von Zelmira war den 25ten Oktober 1822), „dass seinem deutschen Gemüth Gefahr drohe, wenn er länger den verführerischen Gesang mitanhören würde."

Eine kritische Beurtheilung der genannten Oper liegt zwar nicht in der Absicht dieser Mittheilungen, wohl aber muss ich der Persönlichkeit Rossinis erwähnen, die selbstverständlich die allgemeine Aufmerksamkeit des Hauses fesselte. Wie viel mal der illustrissimo maestro unter stürmischem Jubel, während und nach den Akten auf die Bühne gerufen wurde, vermag ich nicht anzugeben, mit welcher Bescheidenheit aber der Gefeierte, ein schelmisches Lächeln auf den fein geformten Lippen, im gewöhnlichen bürgerlichen Anzug, an der Hand der Sänger hervortrat und ihnen die ihm geltenden Kränze überreichte, wird mir unvergesslich bleiben. Seine Erscheinung schon nahm durch ihre Liebenswürdigkeit für ihn ein, schien sich doch die Cavatine „di tanti palpiti, di tante pene" aus Tancred jetzt, wo nach Mühen und Kämpfen der

Lorbeer die Sterne schmückte, in seinem Augen zu spiegeln. Des anderen Morgens noch immer in Gedanken mit der gestrigen Oper beschäftigt, war ich so eben im Begriff, bei Artaria meinen Besuch abzustatten, als unerwartet dessen Diener in's Zimmer trat und mir eine Einladung zum Diner im Kreise seiner Familie und einiger Freunde überbrachte, was ich auch mit Freuden annahm.

(Fortsetzung folgt.)

Die Preisvertheilung am Konservatorium zu Gent.

Ein überaus zahlreiches Publikum hatte sich am Sonnabend, den 22. Januar, im grossen Theater versammelt, um zum ersten Mal in diesen Räumen der Preisvertheilung an die Schüler des kgl. Konservatoriums beizuwohnen, und das bei dieser Gelegenheit veranstaltete Konzert rechtfertigte in vollem Maasse sowohl diesen Andrang als auch den vom Auditorium gespendeten warmen Beifall, indem es die pädagogische Bedeutung der unter Samuel's Leitung von Jahr zu Jahr zu immer schönerem Gedeihen sich entfaltenden Anstalt im hellsten Lichte erscheinen liess.

Die Lehrfähigkeit der am Konservatorium wirkenden Professoren und der Nutzen, den die Schüler aus dem Unterricht zu ziehen verstanden haben, bewährten sich zunächst in der Leistung einer Schülerin der Gesangsklasse des Herrn Bonheur, Fräulein Guchtenaere, zweiter Gesangspreis des Jahres 1880 welche die Cavatine aus „Robert" bewunderungswürdig vortrug und dafür zweimaligen Hervorruf und ein Da capo erntete, ihr folgten die zwei mit dem ersten Preise gekrönten Violinisten, die Herren Verheughe (Schüler des Herrn Lagye), welcher mit ausgeprägter Stil-Eigenthümlichkeit das Beethoven'sche Konzert zum Vortrag brachte, und Vanderstappen (Schüler des Herrn Beyer), der die Schönheiten eines Konzertes von Max Bruch vortrefflich zur Geltung gelangen liess. Sodann zeigte Hr. Bal aus Holland, Schüler der Klavierklasse des Herrn Max Heyndericks, in dem G-dur Konzert von Rubinstein eine vorzüglich ausgebildete Technik, reizvollen Anschlag und durchdachte Vortragsweise. Ihm folgte Hr. Verberckmoes, Schüler des Herrn Vandergracht, mit einem Konzertino für Klarinette von Haeseren, welches ihm Gelegenheit gab, einen edlen Ton und ungewöhnliche technische Vorzüge zu entfalten. Endlich trugen die Schüler der Elementar-Violinklasse ein Andante und Allegro von Franz de Vos für Violine und Orchester vor, und das Ensemble dieser Schaar von Dämmlingen, die tadellose Reinheit ihrer Intonation und Uebereinstimmung der Bogenstriche erregte einen nicht enden wollenden Beifall, von welchem ein Theil allerdings auf Rechnung der liebenswürdigen Komposition kommt. Von diesen Zöglingen kann man zweien schon jetzt eine erfolgreiche Künstlerlaufbahn in Aussicht stellen Frl. Guchtenaere, die ohne Frage eines Tages als Nebenbuhlerin der Falcon auf der pariser Opernbühne erscheinen wird, und Hr. Verheuge, der auf dem Wege ist, ein Violinvirtuose ersten Ranges zu werden.

Die Feier wurde eröffnet durch eine Rede des Gouverneurs von Ostflandern, welcher ein lebensvolles Bild der Entstehung und Entwicklung des Genter Konservatoriums entwarf. Sie lautete folgendermaassen.

Meine Herren!

Die Ehre, die blühende Musikschule, auf welche die Stadt Gent mit Recht stolz sein kann, geschaffen zu haben, gebührt der städtischen Verwaltung. Sie war es, welche 1835 diese Anstalt gründete, und keine Opfer scheute, um ihre Entwicklung zu fördern, so dass wir heute das Konservatorium, reorganisirt und unter dem Schutze der Behörden, in eine neue Phase seiner glänzenden Wirksamkeit eintreten sehen.

Die Entwicklungsgeschichte der Genter Musikschule steht mit der unseres städtischen Lebens in engster Verbindung. Ich brauche nicht auf die wichtige Rolle hinzuweisen, welche die Musik in demselben spielt. Sie verherrlicht unsre Feste, ihr danken wir unsere erhebendsten Genüsse, sie endlich ist es, die fast allen Wohlthätigkeits-Unternehmungen ihre Mitwirkung leiht. Zahlreiche und angesehene Gesellschaften pflegen mit Erfolg den Chorgesang und haben seine Kenntniss in alle Schichten der Bevölkerung verbreitet, der Musikunterricht hat diejenige Beachtung gefunden, welche er in der öffentlichen Erziehung beanspruchen darf, er hat ein Recht auf den Schutz und die Förderung, welche die Behörden allen übrigen Zweigen des Unterrichts gewähren, und von diesem Gesichtspunkte aus muss man den neuerdings zu Gunsten unseres Konservatoriums getroffenen Maassregeln doppelten Beifall zollen.

Bei Gründung der Anstalt wurde zu ihrer Leitung der verdienstvolle Genter Komponist Mengal berufen, welcher nach erfolgreichem Studium am Konservatorium zu Paris mehrere Opern dort mit Beifall auf die Bühne gebracht hatte. Gleichzeitig gewährte ihr die Stadt die nach damaligen Begriffen beträchtliche Summe von 13 000 Franken als jährliche Subvention, wogegen sich die Schule bis 1876 allerdings mit einem äusserst bescheidenen Lokal begnügen musste, doch liess sich Mengal durch Hindernisse äusserer Art nicht abschrecken, seine ganze organisatorische Kraft dem jungen Institut zu widmen, und bald gelang es ihm, es lebensfähig zu machen. In Gent selbst hatte er einen Kern tüchtiger und idealer Musiker gefunden, welche er zu einem Lehrerkollegium vereinte. Sodann rief er Konzerte ins Leben, nach dem Muster der Brüsseler Konservatoriums-Konzerte, welche im Thronsaal des Rathhauses veranstaltet wurden, und namentlich durch die Mitwirkung der am Konservatorium gebildeten Chorkräfte glänzenden Erfolg hatten, so dass schon jetzt der Einfluss der Schule auf die Geschmacksbildung des Publikums bemerkbar wurde.

Infolge dessen begann für das Genter Musikleben eine Umwälzung erfreulichster Art, um diese Zeit des künstlerischen Erwachens entstanden unsere

ersten Chorvereine. Die grossen Konzerte, welche von nun an unter Hanssens's Leitung im erworbenen Raume stattfanden, gestalteten sich zu wirklichen Musikfesten und verschafften dem Publikum den Genuss, die Meisterwerke aller Zeiten und die berühmtesten lebenden Virtuosen zu hören. Zugleich errang die Musikschule unter Mengal's energischer und intelligenter Leitung die glänzendsten pädagogischen Erfolge: unter den zahlreichen tüchtigen Musikern die aus ihr hervorgingen nenne ich hier nur Gevaert und Miry, die populärsten unter allen belgischen Komponisten. Der am 4. Juli 1851 erfolgte Tod Mengal's erregte in unserer Stadt allgemeine Trauer, und es schien unmöglich diesen Künstler zu ersetzen. Herr Andries, der bis dahin als Violinlehrer an der Anstalt gewirkt hatte, übernahm diese schwierige Aufgabe und löste sie mit Erfolg, bis er 1857 in den Ruhestand trat.

Im genannten Jahre erfuhr die Musikschule eine gänzliche Umgestaltung nach einem von Gevaert ausgearbeiteten Plan. Die Leitung wurde einer Kommission übertragen, unter dem Vorsitz eines Inspektors und des gleichzeitig als Kompositionslehrer angestellten Herrn Ch. Miry. 1859 hatte auch der Staat sich bereit gezeigt, einen Theil der aus der Reorganisation erwachsenen Kosten zu tragen; dabei darf nicht unerwähnt bleiben, dass Gevaert der Schule, aus welcher er hervorgegangen und der Stadt, in welcher er seine musikalische Laufbahn begonnen, eine ungeschwächte Theilnahme bewahrt hat, und es an zahlreichen Beweisen derselben nicht fehlen liess; er unterstützte die Direktion durch seine Rathschläge, er widmete den Konzerten der Anstalt mehr als ein Erzeugniss seiner fruchtbaren Feder und versäumte nie, bei den öffentlichen Prüfungen den ihm reservirten Ehrenplatz einzunehmen.

Unter der Leitung des Herrn de Burbure erweiterte die Schule ihren Wirkungskreis um ein Beträchtliches. Die Subvention von Seiten der Stadt stieg auf 15 000 Franken, der Gesangunterricht wurde auf Grundlage eines von Gevaert angegebenen Planes neu organisirt und den vorzüglichen Musikern Van den Heuvel, Ed. de Vos und Nevejans übertragen. Als Gevaert 1870 nach Gent zurückkehrte, beeilten sich die Behörden der Stadt selbstverständlich, ihn für die Leitung der Musikschule zu gewinnen, und die gesetzgebenden Kammern waren bereit, jede Summe zu gewähren, um die Anstalt auf die, einem solchen Oberhaupt entsprechende Höhe zu bringen. Der inzwischen erfolgte Tod Fetis', in Folge dessen Gevaert an die Spitze des brüsseler Konservatoriums berufen wurde, liess diesen Plan nicht zur Ausführung gelangen — da aber führte uns ein günstiges Geschick einen Mann von seltenem Verdienst zu, einen Künstler, hervorragenden Komponisten, der eben damals durch die, seiner persönlichen Initiative zu dankende Begründung der brüsseler Volkskonzerte den lauten Beifall des belgischen Publikums geerntet hatte: ich meine Herrn Adolf Samuel, welcher am 1. December 1871 die Leitung unserer Anstalt übernahm und während einer nunmehr neunjährigen erfolgreichen Thätigkeit die Hoffnungen, die man auf ihn setzen durfte, in vollem Maasse gerechtfertigt hat. Im Laufe dieser Jahre erhielt die Musikschule noch von S. M. dem König den Titel eines königlichen Konservatoriums, und die staatliche Subvention wurde von 3000 auf 19 000 Franken erhöht. Sodann gewährte die Stadt Gent der Anstalt ein grösseres und ihrer Bestimmung angemesseneres Lokal, eine Gunst, welcher diese sich würdig gezeigt hat, indem die Ergebnisse der Studien unausgesetzt an Bedeutung zugenommen und die bei den Prüfungen zu stellenden Ansprüche sich von Jahr zu Jahr gesteigert haben. Endlich wurden seit 1871 regelmässige Konzerte veranstaltet, in denen man die Leistungen namhafter Chor- und Orchesterkräfte sowie der berühmtesten Virtuosen unserer Zeit zu bewundern Gelegenheit hatte. Neben diesen, vorwiegend der klassischen Musik gewidmeten Aufführungen haben sich aber auch die von den Schülern veranstalteten Konzerte der lebhaften Theilnahme des Publikums zu erfreuen gehabt und mehr als einmal im Jahre eine zahlreiche Zuhörerschaft versammelt.

Dies, meine Herren, ist die Entwickelungsgeschichte des genter Konservatoriums in ihren Hauptzügen während eines Zeitraumes von vierundvierzig Jahren. Diese Periode schliesst mit dem Moment ab, wo der Charakter der Schule als staatliche Anstalt durch Dekret vom 10. April 1879 endgültig bestimmt wurde, und durch ein zweites Dekret vom 15. Oktober desselben Jahres seine auf den Unterrichtsstoff, die Einzelheiten der Verwaltung und die Pflichten des Direktors bezügliche Verfassung festgestellt worden ist. Dank dieser Reorganisation hat die Schule wiederum einen bemerkenswerthen Aufschwung genommen. Ihre Schüleranzahl belief sich am 31. December 1879 auf 683, welche von 43 Ober- und Unterlehrern in 3[illegible] Unterrichtskursen ihre Ausbildung erhielten. Unter den eingeführten Reformen verdient neben der Verbesserung des Gesangunterrichts noch die Errichtung einer Klasse für lyrische Deklamation Beachtung. Bei den letzten Prüfungen konnten, trotz aller Strenge der Jury, von 240 Konkurrenten 209 durch Preise und ehrenvolle Erwähnung ausgezeichnet werden.

Die Regierung, meine Herren, sieht der Zukunft des Konservatoriums mit Hoffnung und Vertrauen entgegen, sie wird der Anstalt stets ihren Schutz angedeihen lassen, und zollt schon jetzt den Anstrengungen, durch welche sie zu ihrer gegenwärtigen Bedeutung gelangt ist, unbedingten Beifall; insbesondere will sie die Feier des heutigen Tages nicht vorübergehen lassen, ohne dem Aufsichtsrathe für die von ihm bewiesene Pflichttreue zu danken. In Abwesenheit seines verehrten Vorsitzenden, welcher aus Gesundheitsrücksichten verhindert ist, der heutigen Feier beizuwohnen, ergreife ich die Gelegenheit, auch dem Herrn Direktor des Konservatoriums, sowie den Mitgliedern des Lehrer-Kollegiums den Dank auszusprechen, welchen sie durch ihre Leistungen in so reichem Maasse verdient haben.

Und Sie, meine jugendlichen Zuhörer, welche nunmehr den wohlverdienten Preis ihrer Arbeit in Empfang nehmen werden, von Ihnen erwartet man, dass Sie sich ihrer Vorgänger würdig zeigen werden. Die Theilnahme, mit welcher das Publikum Ihre Fortschritte folgt, der feierliche Charakter dieser

Festen, alles dies muss Ihnen die Bedeutung vergegenwärtigen, welche wir Ihren Bestrebungen beilegen und dieser Saal selbst, voll von Erinnerungen an die Erfolge der in der Gunst des Publikums bereits feststehenden Künstler, möge Sie an die Ehren wie an die Schwierigkeiten der Künstlerlaufbahn mahnen. Es ist nicht meine Sache, Ihnen künstlerische Rathschläge zu ertheilen, ich rufe Ihnen nur das eine zu: Sein Sie Ihrer Kunst mit ganzer Seele zugethan, und schöpfen Sie die Begeisterung für Ihren Beruf aus den reinsten und höchsten Quellen. Haben Sie stets das Beispiel vor Augen, welches Ihr verehrter Director und Ihre Lehrer Ihnen gegeben, die im verflossenen Jahre durch ihre Kompositionen die Bewunderung und Achtung Belgiens erwarben. In allen Epochen der Geschichte hat die Musik wie die Dichtkunst dem Vaterlande gedient, und welches Land wäre der Liebe und des Ruhmes würdiger als das Ihrige? So seien Sie denn bestrebt, gleichzeitig verdienstvolle Künstler und nützliche Mitbürger zu werden, auf diese Weise werden Sie sowohl der Sorgfalt Ihrer Lehrer wie des staatlichen Schutzes sich würdig zeigen und endlich auch den Beifall finden, mit dem das Publikum diejenigen stets belohnt, welche die Herzen und Gemüther zu rühren und zu erheben gelernt haben.

L'Echo musical.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 12. April

Konzert des O. Eichberg'schen Gesangvereins den 21. März in der Singakademie. Dieses Konzert, das ein so vielseitiges Interesse darbot, hatte dem tonschöpferischen Gehalte nach einen spezifisch nordischen Charakter. Ausser Beethoven, der durch eine Konzertarie vertreten war, bildeten der Däne Niels W. Gade und die Norweger Eduard Grieg und Andréas Hallén den Komponistenstamm des Abends. Auch die das Konzert freundlichst unterstützende Pianistin Alice Lindberg ist eine Tochter des Nordens. Das Ganze war demnach so recht eigentlich eine schöne lebensvolle Illustration von dem reichen, mannigfachen nordländischen Musikleben. — Die ebengenannte Pianistin trug Ed. Grieg's A-moll-Konzert vor. Grieg hat sich bei uns durch eine Reihe sehr tüchtiger Arbeiten, zumal auf dem Gebiete der Kammermusik, einen wohlgeachteten Namen erworben; dieses Konzert indessen hat denn doch, abgesehen von den wohlthuend interessanten Partieen, in denen sich das Wesen des eigenthümlichen nordischen Volksgesanges kund giebt, gar zu viel des Abstossenden, Gesuchten und Fragmentarischen in der Form, als dass es im Ernste für sich einnehmen könnte. Frl. Lindberg hat damit kaum glückliche Wahl getroffen, obgleich ihr diese Komposition reichlich Gelegenheit bot, eine grosse virtuose Kraft zu entfalten. Die Haltung dieser normännischen Pianistin gemahnt manchmal noch zu sehr an die Kampfeswuth der altnordischen Berserker; manchmal sieht es so aus, als wollte Frl. Lindberg mit den Geistern des Konzertflügels einen Kampf auf Tod und Leben unternehmen. Die Direktion dieses Konzertes, wie diejenige der Gade'schen Ossian-Ouverture hatte Herr G. Janke, Direktor der Berliner Sinfoniekapelle übernommen. — Die von Herrn O. Eichberg ausgebildete Konzertsängerin Frl. Therese Zerbst sang Beethoven's Konzertarie „Ah perfido" zum grossen Theil recht wirkungsvoll, für die in dieser Komposition enthaltenen dramatisch-gewaltigen Momente erweist sich Frl. Zerbst's im übrigen sehr ansprechendes Talent noch nicht ausreichend. — Das Hauptinteresse dieses Konzertabends nahm indess die Aufführung einer neuen Balladenkomposition für Soli, Chor und Orchester von Andréas Hallén in Anspruch. Dieser bei uns noch wenig bekannte Komponist unternahm es, Emanuel Geibel's Ballade in 4 Abtheilungen „Vom Pagen und der Königstochter" in Musik zu setzen. — Diese Ballade unseres genialen Dichters lässt bei aller ihr innewohnenden goldenen Poesie zum Theil doch schon jene Ausschreitungsform der Romantik erkennen, bei der sich der prüfende Menschensinn kaum noch etwas Vernunftgemässes denken kann. Dem Komponisten dieser Balladendichtung, wie sie nun einmal beschaffen ist, erwächst besonders eine schwierige Aufgabe dadurch, dass die Chöre derselben niemals dazu bestimmt sind, dramatisch in die Entwicklung der Begebenheiten einzugreifen: vielmehr bewahren sie durchgängig ihren epischen, nur berichtenden Charakter, der hie und da mit dem kontemplativen Wesen der klassisch antiken Tragödienchöre untermischt erscheint. Demgemäss musste ein Komponist der spezifisch-neudeutschen (hyperromantischen) Musikrichtung, wozu Andréas Hallén offenbar gehört, einen doppelt schwierigen Stand haben. Es könnte nun gerade nicht behauptet werden, dass Hallén mit besonderer Geschicklichkeit oder gar mit Genialität sein schwieriges Problem gelöst habe. In rein musikalischer Beziehung kommt das Ganze selten über Illustrationsmusik hinaus, deren Vorzug allein in ihrer Kurzweiligkeit (verbotenus genommen) beruhen dürfte. Die wenigen melodisch anheimelnden Partieen, die gleich lachenden Oasen aus der Oede dieser ewigen Deklamations-Litanei hervorstrahlen, sind nun freilich nicht sehr individueller Natur. Unser Komponist erhebt seine Anleihen zunächst bei Mendelssohn — in diesem Falle vornehmlich durch das etwas abgeblasste Medium Gade'scher Tonsprache — dann bei R. Wagner, der es mit manchen Tannhäuser-, Lohengrin- und Meistersinger-Motiven demselben angethan zu haben scheint. Dass sich manchmal auch Elemente eigenartiger norwegischer Melodik fühlbar machen, soll nicht unerwähnt bleiben. — Am meisten aber darf man darüber erstaunt sein, dass ein entschiedener Jünger der obenbezeichneten Richtung sich nicht selten so auffallend am Panier derselben vergreift. Dieses Panier heisst „Wahrheit des Ausdrucks". Hallén drückt sich aber oft genug so unwahr wie möglich aus. So

wird z. B. die II. Abtheilung, wo zunächst zwei Reiter aus dem königlichen Schlosse erscheinen, instrumental durch einen Trauermarsch eingeleitet. Die Reiter sind sehr frohgemuth, ahnen zunächst nichts von der bevorstehenden Katastrophe, weshalb reiten sie musikalisch denn gleich so trübselig daher? Jedenfalls wollte der Komponist durch seine Musik das spätere Unheil antizipiren. Das mag durchdacht sein, entspricht nur gar nicht der poetischen Wahrheit. Allenfalls könnte hier ein frischer Reitermarsch einen traurigen Abschluss bekommen, um so der Wahrheit gemäss auf das trauervolle Nachspiel im Walde hinzudeuten. — Oder soll an anderen Stellen, z. B. hier „die Augen zornig ihm brannten", die Musik eine zornige Sprache reden — was ihr sehr wohl verliehen ist — dann bleibt der Komponist trotz aller sogenannten Ausdruckswahrheit geradezu Alles schuldig. — Andererseits ist Hallén ausserordentlich in der Orchestrirkunst; hier weiss er durch allerlei Mittel vortrefflich zu malen und nicht selten über die geringe innerlich treibende Musikkraft hinwegzuhelfen. — In dieser Hinsicht ist ausser dem schon erwähnten Trauermarsche auf die Harfen-Introduktion zur III. Abtheilung, auf deren instrumentalen Abschluss, desgleichen auf das Vorspiel und auf das Ende der letzten Abtheilung hinzuweisen. — Auch einige Chöre enthalten musikalisch-bedeutsame, ergreifende Momente, so in dem langen Chor vom Meermann („Der Meermann kommt, er nimmt das Gebein" etc.) und ebenso im Schlusschore „Und horch, empor vom Meere weht" etc. Herrn Oscar Eichberg gebührt für die sorgfältige Einstudirung und umsichtige Leitung dieses Werkes hohes Lob. Den Chorleistungen des Eichberg'schen Gesangvereins ist viel Gutes nachzurühmen; der Chor erfreute besonders durch den frischen, lebendigen Eifer, mit dem er sich seiner schwierigen Aufgabe unterzog. Unter den Solisten befriedigte Frl. Frida Schütze zum Theil, Herr Theod. Hauptstein in hohem Grade, Herr Bassist O. Tietze (König) blutwenig. Das ist denn doch noch ein gar zu wenig gehobelter Bass. Alfred Kalischer.

Die am 26. März veranstaltete Aufführung des **Berliner Tonkünstlervereins** enthielt in ihrem Programm eine Klaviersonate (F-moll, Manuscript) von Albert Becker, welche diesen, neuerdings durch seine grosse Messe zu wohlverdientem Rufe gelangten Künstler von einer ganz andern, aber nicht minder achtenswerthen Seite erkennen liess. Ein wenn auch in cyklischer Form, doch in knapper Fassung gehaltenes Klavierwerk mit dem Maassstabe einer grossartigen, die Gesammtheit der vokalen und instrumentalen Ausdrucksmittel in Bewegung setzenden Tonschöpfung messen zu wollen, wäre ein verfehltes Unternehmen, doch dürfen wir mit Fug und Recht behaupten, dass auch in dem bescheideneren Gewande der Sonate der Komponist der Messe sich nicht verleugnet. Derselbe künstlerische Ernst, welcher das letztere Werk von Anfang bis zum Ende kennzeichnet, dieselbe Vornehmheit der Erfindung und geistreiche thematische Arbeit, findet sich auch in der Sonate wieder und rechnen wir noch hinzu, dass sie an glänzenden Klaviereffekten reich ist, ohne gleichwohl besondere technische Anstrengungen seitens des Spielers merken zu lassen, so ist die Erwartung begründet, dass Becker mit dieser neuesten Arbeit seine Beziehungen zur musikalischen Welt wesentlich inniger und fester gestaltet habe. Die Ausführung derselben war durch Herrn A. Werkenthin mit anerkennenswerther Sorgfalt vorbereitet und kann, abgesehen von einer gewissen rhythmischen Verschwommenheit des Vortrags, als vortrefflich gelungen bezeichnet werden.

Im Übrigen sind noch aus dem Programme zu erwähnen: Ein Konzertsatz für die Orgel von Ludwig Thiele, für vierhändiges Klavier eingerichtet von Karl Piutti, ein Stück, dem man in seiner Originalgestalt, unterstützt durch die der Orgel zu Gebote stehenden dynamischen Mittel eine gewisse Wirksamkeit wohl zutrauen kann, welches jedoch im Arrangement, ungeachtet des schwungvollen Spieles der Herren O. Eichberg und A. Werkenthin ohne Hinterlassung eines tieferen Eindruckes vorüberging. Sodann mehrere Lieder von E. Neuwerk, welche ein ebenso ernstes Streben wie ungewöhnliches Talent bekunden und von denen namentlich „Der Wassermann" und „Mir träumte von einem Königskind" mit ihrer Fülle von charakteristischen, durch Frau A. Worgitzky sinnig-verständnissvoll wiedergegebenen Feinheiten den lebhaften Beifall des Publikums hervorriefen! W. Langhans.

Hermann Schröder's Musik-Institut. Prüfungs-Matinée und Soirée am 27. März im Friedrichs-Gymnasium. Herr Schröder legte durch diese beiden Prüfungen seines Instituts, ebenso wie er es schon einige Zeit vorher durch eine spezielle Ensemble-Prüfung gethan hatte, den erfreulichen Beweis ab, dass sowohl im Klavierspiel (Solo- und Ensemble) als auch vornehmlich im Violinspiel sehr emsig, tüchtig und nach anerkennenswerthen musikalischen Prinzipien studirt wird. Das ebenso reichhaltige als interessante Programm enthielt nicht weniger als 55 Nummern. Als Hauptlehrer sowohl für Klavier als auch für Violine fungirt der Direktor selbst, den man danach aufs neue als durchgebildeten Musiker schätzen lernen musste. Im Klavierspiel waren ausserdem noch Klassen der Herren Ph. Rüfer, H. Rosch und des Frl. Agn. Schulze vertreten. Nur auf eines wurde noch hier nicht genügend Rücksicht genommen: auf das unvermeidliche Lampenfieber der Ausführenden. Deshalb kann nicht dringend genug anempfohlen werden, man wähle zu Prüfungen doch durchaus Stücke, deren technische Schwierigkeiten weit geringer sind, als sie der Eleve sonst sicher beherrschen kann. Zu den gelungensten Klavierleistungen gehörten die Vorträge von C. M. v. Weber's Polacca brillant in E, Chopin's Valse in As (op. 34), Liszt-Chopin „des Mädchens Wunsch" und St. Heller's „Caprice brillant über Schubert's Forelle". — Als Ganzes genommen gewährten die Geigenvorträge eine reinere, ungetrübtere Freude, zumal das Streichorchester-Ensemble, das sich einer besonders gründlichen Pflege in diesem durch vielseitiges Streben ausgezeichneten Institute erfreut. Hier mögen als des Lobes werth genannt werden die Herren Herm. Krantz (Mozart's Larghetto aus dem Klarinettenquintett), Max Görfler



(Fr. Liszt: Romance oubliée für Bratsche) und Oscar Hünerbein, der vorgeschrittenste von Allen, der den 1. Satz des 22. Violinkonzerts von Viotti vortrug. Von allgemein musikalischem Interesse war die hier durch G. Schröder jedenfalls zum ersten Male veranlasste Vorführung einer bisher unbekannten (oder neuen?)*) Komposition von Liszt, „Romance oubliée." Gerne werden wir diese fesselnde, reizvolle Romanze auch bald von Klavierspielern zu hören bekommen. — Den Beschluss der Prüfung bildete die recht gelungene Ausführung des Adagio und Finale des Fr. Schubert'schen Streichquartetts in Es (op. 125).

Emil Hoppe's „Neue Musikschule". Prüfungsabende vom 26. und 28. März in der Falk-Realschule. Ueber die Vorzüglichkeit der Hoppe'schen Lehrmethode hat sich Ref. in diesen Blättern schon zu öfteren Malen ausgesprochen. Auch die diesmaligen Prüfungen der elementaren, mittleren und oberen Klassen (für Klavier-Solo und Ensemble, wie für Gesang) des Instituts legten ein vortreffliches Zeugniss von der Leistungsfähigkeit desselben ab und liessen auf's Neue den löblichen, künstlerischen Geist erkennen, der das Ganze beseelt. Wie viel Gutes nun auch die Elementar-Eleven darboten — als beste Gaben mögen hier Chopin's A moll-Walzer und Mozart's Romanze in As, die schon einen entschiedenen Mittelklassenrang beanspruchen dürfen, erwähnt werden — so erhoben sich doch namentlich die Leistungen der Oberklassen so sehr über das Niveau von Schülerprüfungen, waren von so hervorragender Bedeutung, dass sie einer speziellen Berücksichtigung wohl würdig sind. Die hierbei in Betracht kommenden Vorträge wurden — der Zeitfolge nach — von den Frln. Emma Krahenberg, Marie Adler und Gertrud Neumann ausgeführt, die ihre sehr schwierigen Werke alle auswendig spielten. Frl. Emma Krahenberg trug die ganze Sonate in d-moll von Beethoven vor. Wiederum war bei dieser Kunst-Aspirantin ein erwähnenswerther Fortschritt gegen früher zu bemerken. Der Vortrag im Ganzen verdient hohes Lob. Mit dem ersten Satze, der im höchsten Sinne des Wortes Dichtung ist, zu befriedigen, ist äusserst schwer, vor Allem in Anbetracht der ihm innewohnenden stürmischen Leidenschaft. Nur auf 2 Punkte möge hingewiesen werden. Der eine ist der, den schon der für Beethoven's Genius so feinfühlige Marx betont hat, nämlich, dass das 1. Allegro durchaus nicht gleich wahrhaft allegro zu nehmen sei, vielmehr müsse nach allen Recitativstellen erst nach und nach in's volle Allegro eingelenkt werden. Zweitens kann der Satz nie seinen stürmischen Charakter behaupten, wenn — wie es hier geschah, die äusserst scharfen Stakkato-Viertel (meist durch Uebergreifen der linken Hand auszuführen) fast zu halben Noten verlängert im Portamento vorgetragen werden. — Um zum vollen Verständniss derartiger Konzeptionen zu gelangen, ist das Studium des Menschen Beethoven unerlässlich. — Frl. Marie Adler konnte in Mendelssohn's „Variations sérieuses" vornehmlich ihre Fertigkeit im polyphonen Klavierspiel hervortreten lassen. Das religiöse Empfinden, das diese Komposition durchweht, fand in dieser Dame eine wohlberufene Interpretin. Manchmal wollte es erscheinen, als gehöre Frl. Adler zu denjenigen, welche glauben, dass die Musik des Himmels sich überwiegend im säuselnden Piano offenbaren müsse, etwa im Sinne der Bibel-Stelle (1. Könige 19, 12) „Und nach dem Feuer kam ein still sanftes Sausen." Aber Mendelssohn hat durch die mannigfachen Fortissimo's in dieser Komposition, wie auch sonst dargethan, dass er den Geist des Herrn auch feuerkräftig aufzufassen vermag. — Frl. Gertrud Neumann endlich — last not least — hatte sich diesmal eine der höchsten pianistischen Aufgaben gestellt und mit ausserordentlichem Können gelöst. Sie spielte den 1. Satz des Es-dur-Konzertes von Beethoven im ganzen mit ungemeiner Sicherheit, Lebendigkeit und siegreicher Frische. Da Frl. Neumann bereits als fertige Pianistin gelten kann, giebt dieselbe vielleicht andere Gelegenheit, ein Weiteres über ihren Vortrag des Es-dur Konzertes zu sagen. — Die mit musikalischem Verständniss dargebotenen Gesangvorträge von Frl. Anna Hoppe stellen der Lehrmethode von Frau Clara Hindhoff, der Gesanglehrerin des Instituts, ein sehr günstiges Zeugniss aus.

Alfred Kalischer

Mittwoch, den 29. März in der Sing-Akademie Konzert von E. Rappoldi und G. A. Papendick aus Dresden, unter Mitwirkung des Königl. Domsängers Herrn Heinrich Schnell.

Die grosse Freude, welche wir beim Wiederbegegnen Rappoldi's im Berliner Konzertsaal empfanden, der hohe Genuss, den uns sein Meisterspiel bereitet, wird nur durch Eins getrübt, dass Elb-Florenz uns diesen trefflichen Künstler entführen musste. Abermals zeigte er sich auf der Höhe seines Könnens. Seine Gaben waren: Concert romantique op. 35 von Godard, ein Stück, das in den beiden ersten Sätzen Allegretto moderato und Adagio non troppo einen kühnen und edlen Anflug nimmt, in der Canzonetta und im Finale etwas verflacht, dennoch aber einen recht günstigen Eindruck hinterlässt, dann eine Etüde No. 13 von Paganini und eine Humoreske L'abeille von Schubert-Dresden, das Summen der Bienen nachahmend, und endlich der Geigenpart in R. Schumanns grosser Sonate für Violine und Pianoforte op. 121, für unser Gefühl das weitaus Bedeutendste und Schönste von Allem. Dieser seelenvolle, innige, keusche Ton im vorletzten Theile „Leise, einfach" so weit ab von der gewöhnlichen Heerstrasse des hyperromantischen, süsslichen, weltschmerzlichen Gewinsels, so rein und wahr, so echt Schumannisch. Rappoldi hatte uns einen Gast aus Dresden mitgebracht, der vor vielen Jahren auch einer der Unsrigen war, den Pianisten G. A. Papendick. Wir hatten ihn selbst nie, wohl aber immer von ihm gehört, dass er ein sehr tüchtiger Künstler sei, und fanden dies heut vollkommen bestätigt. Herr Papendick besitzt eine schöne und sichere Technik und trägt mit musikalischem Verständniss und geläutertem Gefühl vor. Nur will es uns bedünken, dass er, dem Wahlspruch huldigend: „In der Beschränkung zeigt sich der Meister", doch etwas zu weit geht. Wir geben ihm Recht, wenn er beim Vortrag sich von subjektiver Nonchalance fernhält. Wenn er aber alle Aeusserungen eines frischen lebhaften Gefühls eindämmt, förmlich

absichtlich die tempi metronomisch festhält, wie in den Variations sérieuses von Mendelssohn, um nur gar nicht den Vorwurf eines übel angebrachten tempo rubato auf sich zu laden, wenn er das tempo zu langsam nimmt, um zu beweisen, dass er nicht zu den jugendlichen Heisssporen gehört, sondern mit der Weisheit des Alters seine Leistungen und ihre Wirkung berechnet und abwägt, so müssen wir ihm dagegen halten, dass bei der reproducirenden Kunst das Höchste nur in Verbindung des weisen Maasshaltens mit jugendfrischer Begeisterung geleistet wird, und dass das Erstere allein angewendet leicht Gefahr läuft, dem Urtheilspruche zu verfallen: tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux. —

Nach den vielen langsamen tempi, die der Konzertgeber-Pianist angewendet, hegten wir die stille Erwartung, dass in dieser Beziehung bei dem mitwirkenden Domsänger Herrn Schnell sich das Sprichwort von „nomen et omen" bewahrheiten würde. Aber auch Herr Schnell sang sehr langsam, „Schöne Wiege meiner Leiden" fast phlegmatisch. Im übrigen können wir von demselben anführen, dass er eine sehr hübsche, weiche Stimme besitzt, rein singt, doch in Bezug auf Vokalisation und Aussprache noch manche Mängel erkennen lässt.

Am 31. März fand im Saale des „Deutschen Hofes" eine Aufführung von Schülern des Konservatoriums von Veit statt. Dieselben bethätigten sich als Solisten im Klavier- und Violinspiel, im Ensemble-, Orchester- und Quartettspiel. Unter den Solo-Leistungen trat ganz besonders ein kleiner Knabe von 9 Jahren hervor, welcher Schüler des Königl. Kammermusikers Herrn Hasse, de Bériot's 7. Konzert auswendig, dreist und mit fast durchweg gutem technischem Gelingen vortrug. Einen noch bei weitem angenehmeren Eindruck als dieses talentbegabte Kind machte auf uns ein anderer junger Violinist, der den Geigenpart in Beethoven's Sonate F-dur spielte. Derselbe bekundete einen sehr gewandten Bogenstrich, schönen Ton und sichere Intonation. — Die Klavierschüler des Direktors, welche die obige Sonate von Beethoven, Quartett G-moll (letzten Satz) von Mozart und 3. Konzert C-dur von Beethoven (1. Satz) ausführten, machten mit Ausnahme des 2. auf uns den Eindruck, als ob sie ihrer Aufgabe noch nicht recht gewachsen wären. Dieser (Hr. Matzdorf) spielte mit hübschem, klarem Anschlag und musikalischem Verständniss, während die beiden andern in der Tonleiter-Technik, Phrasirung und beim Pedal-Gebrauch noch fühlbare Mängel erkennen liessen. Hübsches leistete die Orchesterklasse im Vortrage der Ouvertüre zu „Figaro's Hochzeit", sehr Anerkennenswerthes die Quartettklasse im Scherzo aus Cherubini's Es-dur Quartett. Albert Werkenthin.

II. Konzert des Seiffert'schen Gesangvereins (a capella) den 1. April im Hôtel Impérial. — Der unermüdlich und erfolgreich an der steten Vervollkommnung seines a-capella-Chores arbeitende Dirigent dieses Vereins, Herr Paul Seiffert, führte an diesem Abende 9 Chorgesänge von H. Albert, G. Voigtländer, J. Brahms, E. K. Taubert, J. Rheinberger, R. Franz, L. Hoffmann, A. Cebrian und F. Mendelssohn auf. Besonders erfreute auch diesmal an all diesen Vorträgen die verständnissvolle Art und das sorgfältige Nüanciren aller dynamischen Schattirungen. Für die schönen Lieder von Albert und Voigtländer aus G. Busch's deutschem Liederkranz (1637-1650) gebührt dem Dirigenten besonderer Dank. Sonst wären als die schönsten Chorgaben des Abends das Brahms'sche Volkslied „bei nächtlicher Weil", eine wahre Perle, hervorzuheben, dann E. K. Taubert's „Kein Trost der Welt" (von Eichendorff), das den Ton wehmuthsvoller Feierlichkeit so schön anzustimmen versteht, und das Schwesterlied von R. Franz („D'rum Bergli bin i g'sesse" von Goethe). Auch das hier zum 1. Male vorgetragene Reinick'sche Lied „Wie ist doch die Erde so schön" von Ludwig Hoffmann ist recht liebenswürdig, ohne indess individuelle Züge zu verrathen, während die Komposition des v. Schenkendorf'schen Mailiedes „Es kommt ein wundersamer Knabe" von A. Cebrian (Manuskript) getrost Manuskript bleiben kann. — Die instrumentale Unterstützung fand dieses Konzert vornehmlich durch den Pianisten Herrn Dr. Hans Bischoff, der zunächst mit den Herren Struss (Viol. I.), Exner (Viol. II.), Gess (Viola) und Philippsen (Violoncell) ein Quintett von Wilh. Wegener zu vorzüglicher Geltung brachte. Wilh. Wegener zeigte sich hiermit dem grösseren Publikum wohl zum ersten Male als Komponist. Sein Debut ist als recht glücklich zu bezeichnen, denn sein Quintett lässt nicht allein einen hohen Grad von Formvollendung, sondern auch ein stattliches Maass melodischer und harmonischer Erfindungskraft wahrnehmen. Der 1. Satz und das Scherzo dürfen als die besten Partien bezeichnet werden, das Adagio leidet an unmotivirter Länge, entschädigt indess durch manche wahrhaft ergreifende Momente. Das Finale erinnert in seinem Hauptthema stark an das Finalthema des Beethoven'schen C-moll-Konzerts (andere an den 1. Satz des Beethoven'schen Es-dur-Konzerts). Dieses Thema gerade gehört insofern zu den bedenklichen, als es sehr leicht zu Ausschreitungen nach der banalen Seite hin verführen kann. Dies beweist kein anderer Komponist mehr als Jaques Offenbach, der das bei Beethoven stets in edlen Grenzen bleibende Thema fast zur Farce verkehrt in einer seiner Operetten verbringt, nämlich in der „Grossherzogin von Gerolstein" (Lied des Pascha's „Ich bin der Pascha Rhododendron"). Auch Wegener ist der hier angedeuteten Gefahr nicht immer ausgewichen. — Die Solovorträge des Herrn Dr. H. Bischoff bestanden in Chopin's Nocturne in G (op. 37) und in dessen grandioser F-moll-Fantasie (op. 49). Gerade an diesem Abend schien es Ref. recht klar werden zu wollen, dass sich Dr. Bischoff immer mehr zu einer interessanten Spezialität unter der jüngeren Pianistengeneration ausbildet. Es wäre dies eine Spezialität, die zu derjenigen Hans v. Bülow's in verwandtschaftlichem Verhältnisse steht. Auch Dr. Bischoff ist ein anerkannter Dozent am Klavier, dessen Vorträgen man mit spannendem Interesse folgen muss. Der Musiker und der Philologe (im weitesten Sinne) gewinnt in ihm eine besonders glückliche Harmonie. Freilich kann sich in einer geistreich interpretirenden Weise nur ein Pianist Geltung verschaffen, der auch der allerhöchsten technischen Schwierigkeiten vollkommen Herr ist, als

Dr. Bischoff. Von diesem Gesichtspunkte aus war gerade der Vortrag der F moll-Phantasie eine meisterhafte Leistung, die nach vielen Seiten hin ausserordentlich lehrreich war. Alfred Kalischer.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. In der Ausstellung musikpädagogischer Lehr- und Hilfsmittel, im Berliner Klavierlehrer-Seminar, Luisenstr. 35, ist Prof. Consilio's Geigenhalter, welcher den Kinnbackenhalter ersetzt, angelangt, und wird diese geistvolle Erfindung bestimmt das höchste Interesse aller Geiger erregen. Neu ist ferner Hug's Akkordangeber. Nächster Ausstellungstag Sonntag, den 8. Mai.

— Anlässlich der bevorstehenden Wagnerfeier hat Herr Eduard Schuré, ein als Mitarbeiter der „Revue des Deux Mondes" in weiteren Kreisen bekannter Musikschriftsteller, an den Redakteur der „Bayreuther Blätter," Herrn von Wolzogen, folgendes Schreiben gerichtet: „Paris, 21 März. Werther Kollege! In Ihrem Briefe vom 11. März machen Sie mir einen Antrag, der auf die bevorstehende Wagnerfeier Bezug hat. Ich und einige andere Franzosen, welche trotz alledem die Freunde des Meisters und seiner Musik geblieben sind und ihm auch persönlich unsere Huldigung darbringen könnten, wir sollen uns bei dieser Feier durch das Wappen der Stadt Paris vertreten lassen, welches die Ehre hätte, dabei an der Seite der Wappen aller deutschen Städte zu figuriren. Sie bitten mich daher, Ihnen ein Modell des Schiffes zu schicken, welches die Stadt Paris in ihrem Schilde führt. Ihren guten Glauben und Ihre Arglosigkeit bin ich weit entfernt zu verkennen und will Ihnen daher auch mit aller Offenheit antworten. Meine Bewunderung für das Genie und die Werke Wagner's hat sich, seitdem ich mein Buch: „Le Drame musical" veröffentlicht habe, nicht verändert. Wenn ich gleichwohl Ihrem Wunsche nicht entsprechen kann, will ich Ihnen den Grund dafür sagen. Erinnern Sie sich einer Operette, welche den Titel führt: „Eine Kapitulation"? Sie ist von Richard Wagner. Wissen Sie nicht, dass dieses Pamphlet gegen die Stadt Paris dirigirt, dass es in Frankreich bekannt und von ganz Europa gerichtet ist? Vielleicht haben Sie es vergessen, vielleicht will der Meister selbst nichts mehr davon wissen. Aber dieses Pamphlet existirt nun einmal, Richard Wagner hat für angemessen gefunden, es an die Spitze des letzten Bandes seiner Werke zu stellen, und er kann es jetzt ebenso wenig ungeschehen machen, als wir es aus unserem Gedächtniss auslöschen können. Sie begreifen jetzt, welche Betrachtungen mir Ihr Antrag nahe legen musste. Wir Franzosen und Pariser können, ohne uns Zwang anzuthun, die Werke Wagner's bewundern und seine ästhetischen Grundsätze vertheidigen und ich für meinen Theil habe es dabei weder an Muth noch an Aufrichtigkeit fehlen lassen. Ich bin auch überzeugt, dass dereinst Paris, welches eine grossmüthige Stadt ist, dem Genie des Künstlers seine Anerkennung zollen und die Kränkungen des Menschen vergessen wird. Nimmermehr aber werden wir das Wappen unserer Stadt dem Manne schicken, welcher es am Tage unserer Niederlage öffentlich und muthwillig beschimpft hat."

(Dem in seinem nationalen Empfinden gekränkten Franzosen wird man diese Kundgebung nicht übel deuten können, sie mag ihm wohl auch schwer genug angekommen sein, und seine Liebe zu den Werken des Meisters, dessen Kunstprinzipien er bei seinen Landsleuten auf das eifrigste verfochten hat, wird einen harten Kampf mit seinem gekränkten Nationalstolz zu bestehen gehabt haben. Der Letztere trug den Sieg davon. Es zeigt [illegible] Unbefangenheit, dass sie über die Verdienste eines grossen Mannes, Angriffe welche derselbe in Verbitterung oder Selbstüberhebung gegen Theile der Wissenschaft und Kunst, ihre eigenen Nation oder Religion gerichtet hat, leicht zu vergessen im Stande sind. Es ist menschlich, wenn man den Künstler von seinem Werke ablösen könnte, so zeugt dies von Schwachheit der Gesinnung. Nicht jeder kann sich über [illegible] dieser Anschauung emporschwingen, um den Menschen vom Künstler zu trennen. Es erregt in Jedem eine Missstimmung, wenn das Leben eines Künstlers mit seinen Schöpfungen nicht im Einklang steht und ein Mann, dem man weder Adel des sittlichen noch Tiefe des künstlerischen Empfindens absprechen kann — Robert Schumann — äussert sich in gleichem Sinne. (Ges. Schriften, Bd. 1, S. 10.) Emil Breslaur.)

— Nicolaus Rubinstein, der Bruder Anton Rubinstein's, der Gründer des Moskauer Konservatoriums, ist am 23. März in Paris gestorben. Derselbe wurde 1835 in Moskau geboren und machte schon als siebenjähriger Knabe mit seinem sechs Jahre älteren Bruder erfolgreiche Konzertreisen in Russland. Späterhin erhielt er in Berlin den Unterricht von Kullak und Dehn. Im Jahre 1859 gründete er die Moskauer „Société musicale," deren Sinfonien-Serie er seither ununterbrochen geleitet hat, und 1864 das dem Petersburger Institut gleichstehende Konservatorium, das unter seiner Leitung namentlich in den Kompositions- und Klavierklassen Gediegenes leistete. 1878 dirigirte er auf der Pariser Weltausstellung die russischen Konzerte auf dem Trocadero-Palaste. Zu seinen in Deutschland bekannt gewordenen Schülern gehört in erster Reihe Ijwan Timanoff. Auf die Nachricht von seiner schweren Erkrankung war sein Bruder Anton von Madrid an sein Krankenlager nach Paris gereist, wo er kurz vor dem Tode des Bruders eintraf. Die Leiche ist nach Moskau übergeführt worden.

— Ein neues Werk von Gotthold Kunkel aus Frankfurt a. M., die Ouvertüre zu seiner „Sinfonietta", wurde im deutschen Theater zu Pest aufgeführt. Der Pester Lloyd gedenkt derselben mit grossem Lobe.

— Von Otto Wangemann's Geschichte des Oratoriums erschien soeben bei Franz in Demmin das zweite und dritte Heft. Ich habe das Werk nur bruchstückweise und in längeren Zwischenräumen gelesen, aber was ich davon kennen gelernt, erweckt in mir die günstigste Meinung für das Geschick der Autoren (ausser dem Genannten noch die Herren E. Musiol und Graf Laurencin), trotz der Theilung der Arbeit ihr Werk zu einem einheitlichen Ganzen zu gestalten.

— E. Naumann's „Illustrirte Musikgeschichte" ist bis zum 9. Hefte vorgeschritten. Bisher hat jedes Heft eine Fülle des Anziehendsten sowohl in Bezug auf die eigenartige Schönheit der Darstellung, auf die Anordnung des Stoffes, die geistvolle Kom-

bination, die scharfe Charakterisirung von Personen und Werken, als auch in Bezug auf die mit höchster Sorgfalt ausgeführten künstlerischen Beigaben. Was Naumann im dritten Heft über die Musik der Hebräer sagt, gehört zu dem Gediegensten und Durchdachtesten, was über diesen dunklen Theil der Musikgeschichte bisher veröffentlicht worden ist. Nicht minder interessant ist die Musik der anderen orientalischen Völker behandelt. Das neueste Heft reicht bis zu Franko von Cöln und der ältesten christlichen Hymnologie. E. B.

Cincinnati. Hier hat man vor kurzem die grossartige Musikhalle, welche ca. 10,000 Personen fasst, durch Errichtung einer beweglichen Bühne in ein Opernhaus verwandelt, in welchem am 22. Februar Mapleson mit seiner italienischen Oper, deren erste Sterne Etelka Gerster und Campanini sind, eine Reihe von Vorstellungen begonnen hat. Der offizielle Titel des Unternehmens ist „Opernfest.“ Die Chöre sind durch einige hundert Mitglieder von Gesangvereinen verstärkt worden. Der erste Abend vereinigte bei der Aufführung von „Lohengrin“ gegen 7000 Zuhörer. Der Vorverkauf beziffert sich auf 50,000 Dollars.

Dresden. Die gestern neu gegebene Oper „Thusnelda“ von Grammann, deren prächtige Massenentfaltungen des Triumphzuges wieder eine Leistung ersten Ranges unserer Hofbühne war, erfreute sich einer guten Aufnahme. Die Textdichtung von Dickmann (Wiesbaden) wie die geistreiche und empfindungsfeine, wenn auch wenig abwechselungsreiche oder einprägsame Musik gefielen und die Hauptdarsteller: Herr Bulss, Herr Gudehus, Frl. Malten und Frl. Reuter zeichneten sich aus. Man rief mit ihnen auch den Komponisten.

München. Raimondin, die neue fünfaktige Oper des Baron von Perfall, des Intendanten der Münchener Hofbühne, wurde auf der letzteren vor kurzem zum ersten Male aufgeführt und hatte nur einen mässigen Erfolg. Am effektvollsten ist das Finale des zweiten Aktes, dann der ganze dritte und vierte Akt; hingegen ist der Eindruck des fünften Aktes abgeschwächt, da mit Ausnahme des reizenden Chores der Geister zu Beginn die Stimmung zu einheitlich verläuft. Die Mitwirkenden boten allen Fleiss auf und zeichneten sich besonders Herr und Frau Vogl als Träger der beiden Hauptrollen und Herr Kindermann als Eckart aus.

Paris. Die jahrelang verheissene neue vieraktige Oper von Gounod „Le tribut de Zamora“ gelangte endlich gestern am 1. April in der grossen Oper zu Aufführung. Das auserlesenste Premieren-Publikum füllte den Saal. Gounod dirigirte persönlich. Die beiden ersten Akte liessen sehr kalt, erst ein Kriegsgesang der Spanier zündete und wurde zur Wiederholung verlangt. Im dritten Akte gefiel ein Ballet, im vierten eine Romanze, die wiederholt wurde. So oft das Publikum applaudirte, liefen die Sänger zur Rampe und drückten Gounod über den Souffleurkasten weg die Hand. Zum Schluss bedeckten sie den Komponisten förmlich mit Blumensträussen und Kränzen. Das Libretto von Dennery und Brésil ist schwach bis zur Komik, ein veraltetes Melodrama. Die Musik ist ganz im alten überwundenen Opernstyl: Hübsche aneinander gereihte Melodien ohne Zusammenhang mit Charakter und Situation, kein Musikdrama, sondern eine Arien-Anthologie. Die Ausstattung ist prachtvoll, die Partitur wurde um 100,000 Franks gekauft. Telegramm d. Voss. Ztg.

Stralsund. Eine von Musikdirektor Dornheckter für Streichinstrumente, Pianoforte und Harmonium komponirte Serenade errang in einem der Sinfoniekonzerte des Herrn Thoss lebhaften Beifall.

Wien. In dem Zöglings-Konzert, welches die Horak'schen Klavierschulen am 6. April zum Vortheil des Haydn-Denkmals veranstalteten, gelangten Mendelssohn's Elfenchor mit Orchester, Mozart's Konzert für 3 Klaviere, Hummel's A moll-Konzert 1. Satz, Beethoven's G-dur-Konzert 1. Satz, Liszt's Ungarische Fantasie mit Orchester und kleinere Klavierstücke zur Aufführung. Edlere und höhere Aufgaben kann sich eine Musikschule wohl nicht stellen und zeigen die Leiter durch die schöne Wahl der Stücke das echt künstlerische Streben, welches sie beseelt.

Das Orchester leitete Herr Dr. O. Bach, den Chor Herr Prof. W. Dörr.

Bücher und Musikalien.

Arno Kleffel: „Märchen und Blumenerzählungen“, für das Pianoforte. Op. 16, No. 1—12 in 2 Heften. Berlin, Carl Simon.

In seiner liebenswürdigen, feinen und poetischen Weise plaudert Arno Kleffel auf dem Klavier für Kinderohren und Kinderherzen. Wie dankbar werden beide dem Dichter sein, wenn ihnen durch kundige Interpreten das Verständniss dieses reizenden Geplauders eröffnet wird! Denn zwar werden Kinder den Inhalt verstehen, aber schwerlich sich selbst den Weg dazu bahnen; wenn auch die Stücke kurz und technisch nicht eigentlich schwer sind, so erfordern sie doch theilweise recht behende Finger und viel Gemüth, anderenfalls dürfte die Absicht des Komponisten nicht erreicht werden. Für die Litteratur im Genre der Mendelssohn'schen „Kinderstücke“, der Schumann'schen „Albumblätter“ oder „Scenen aus dem Kinderleben“ bildet Kleffel's Op. 16 einen werthvollen Zuwachs.

J. Carl Eschmann: Novellette in sechs Kapiteln für das Pianoforte komponirt Op. 65, in 3 Heften. Leipzig, Forberg.

Die Novellette besteht aus sechs originellen, geistvollen Klavierstücken, die den grossen Verehrer und Kenner Robert Schumann's durchblicken lassen, d. h. der Geist dieses grossen Meisters weht durch die 6 Charakterbilder, seine Phantasie und Romantik und das kann für eine „Novellette“ nur ein Lob sein. Die Stücke sind begreiflicherweise durch die Eigenart ihres Charakters in musikalischer und technischer

Hinsicht schwierig vorzutragen. Spieler, welche in der Litteratur Robert Schumann's oder Theodor Kirchner's bewandert sind, werden sich mit Eschmann's Novellette leicht befreunden.

J. Alsleben.

Edmund Parlow: 12 kleine Etüden als Vorbereitung zu den Etüden von Stephen Heller. Op. 12. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Diese Etüden bereiten nicht nur die Technik der schwierigen Etüden von Stephan Heller vor, sie führen auch in den Geist derselben ein, denn der Komponist hat es verstanden, sich die Eigenart der Heller'schen Schreibweise in einem Maasse anzueignen, dass man ohne seinen Namen auf dem Titelblatte, St. H. als den Autor der Etüden zuversichtlich bezeichnen könnte. Diese Verläugnung der eigenen Individualität ist in diesem Falle und für den besonderen Zweck wohl berechtigt und sind die Etüden als vortrefflicher Uebergang von der Klavier-Schule zu den Stephen Heller'schen Etüden, op. 46, mit Erfolg zu verwenden.

E. B.

Anregung und Unterhaltung.

Nichts ist im Stande, ein Herz mehr zu verhärten, als das Versagen wohlverdienten Lobes, denn ein Lob zur rechten Zeit nützt mehr als ein Vorwurf, wie die Sonne der Pflanze nothwendiger ist als das Messer, welches die allzu üppigen Zweige verschneidet.

Antworten.

Miss Ferral in Edinburg. Danke verbindlichst für Uebersendung der Zeitung und freue mich über den grossen Erfolg, den die Herren Barth und Hausmann dort errangen.

Herrn **Georg Langenbeck in Wolfenbüttel.** Da mein Antrag, auch auswärtige Musiklehrer in den Verein aufzunehmen, abgelehnt wurde, so mussten wir selbstverständlich auf die Erörterung Ihrer Anträge verzichten. Ich gedenke aber im Herbst meinen Antrag noch einmal einzubringen. Geht er durch, dann wird es an der Zeit sein, Ihre Vorschläge zu berathen.

Herrn Kantor **Rautenberg in Mohrungen.** Ich sehe mit Vergnügen Ihrer Einsendung entgegen. Vor dem 1 Mai können die Aufsätze überhaupt nicht veröffentlicht werden, vielleicht gar erst am 15. Herr Gley, der Erfinder der Taktuhr, wohnt Britzerstrasse 11.

Herrn **Kantor Lehmann in Küstrin** und Fräulein **Vinzencia Bernard in Wien.** In den Ferien finde ich Zeit, die mir zugesandten Werke durchzusehen.

Herrn **H.** Ich finde mich um so weniger veranlasst, den Bericht aufzunehmen, als die vornehmsten Fabrikanten ihre Unterschrift längst zurückgezogen haben.

Feodore. Georges Mathias ist Schüler Chopins und wirkt gegenwärtig Lehrer am Pariser Konservatorium.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Unser Vereinsmitglied Herr Julius Hesse, Verfasser des auch in diesen Blättern rühmlichst erwähnten Werkes: „System des Klavierspiels etc.“ ist nach kurzem Krankenlager gestorben. Seiner hinterbliebenen Schwester wurde das verfügbare Sterbegeld gezahlt. Wir fordern bei dieser Gelegenheit die Vereinsmitglieder auf, sich der mit unserm Verein verbundenen Vereinigung für den Sterbefall, falls sie derselben noch nicht angehören, anzuschliessen, und bringen zur genaueren Information über dieselbe den betreffenden Absatz der Statuten des allgemeinen Vereins hier zum Abdruck.

Unter dem Namen „Vereinigung für den Sterbefall“ hat sich innerhalb des Vereins eine Sterbe-Kasse gebildet. Die Fonds derselben sind durch Einzahlung von 50 Pfg. von Seiten eines jeden Mitgliedes dieser Vereinigung gebildet, und werden ohne Abzug bei eintretendem Todesfall an die Hinterbliebenen ausbezahlt. Zu gleicher Zeit sind dann von jedem an dieser Sterbe-Kasse Betheiligten für einen demnächstigen Todesfall wieder 50 Pfg. einzuzahlen. Diese Sterbekassengelder werden von dem Rendanten des Vereins aufbewahrt.

Die Mitglieder des Vereins werden hierdurch aufgefordert, ihre Namen statutengemäss in die Stammrolle einzutragen, welche täglich von 1—2 Uhr, mit Ausnahme des Sonntags, bei unserm Rendanten, Herrn A. Werkenthin, Brandenburgstr. 42, ausliegt. An denselben bitten wir auch schleunige Meldung von jedem etwaigen Wohnungswechsel gelangen zu lassen.

Die Statuten der Krankenkasse können bei den Vorstandsmitgliedern in Empfang genommen werden, die des allgemeinen Vereins gelangen in den nächsten Tagen zur Versendung.

Der Vorstand.

Anzeigen.

Felix Mendelssohn-Bartholdy-Staats-Stipendien für Musiker.

Am 1. Oktober c. kommen 2 Stipendien der Felix Mendelssohn Bartholdy'schen Stiftung für befähigte und strebsame Musiker zur Verleihung. Jedes derselben beträgt 1500 Mk. Das eine ist für Komponisten, das andere für ausübende Tonkünstler bestimmt. Die Verleihung erfolgt an Schüler der in Deutschland vom **Staat subventionirten musikalischen Ausbildungsinstitute,** ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität. Bewerbungsfähig ist nur Derjenige, welcher mindestens ein halbes Jahr Studien an einem der genannten Institute gemacht hat. Ausnahmsweise können preussische Staatsangehörige, ohne dass sie diese Bedingungen erfüllen, ein Stipendium empfangen, wenn das Kuratorium für die Verwaltung der Stipendien auf Grund eigener Prüfung ihrer Befähigung sie dazu für qualificirt erachtet. Die Stipendien werden zur Fortbildung auf einem der betreffenden, vom Staate subventionirten Institute ertheilt, das Kuratorium ist aber berechtigt, hervorragend begabten Bewerbern nach Vollendung ihrer Studien auf dem Institute ein Stipendium für Jahresfrist zu weiterer Ausbildung (auf Reisen, durch Besuch auswärtiger Institute etc.) zu verleihen. Sämmtliche Bewerbungen nebst den Nachweisen über die Erfüllung der oben gedachten Bedingungen und einem kurzen, selbstgeschriebenen Lebenslauf, in welchem besonders der Studiengang hervorgehoben wird, sind nebst einer Bescheinigung der Reife zur Konkurrenz durch den bisherigen Lehrer oder dem Abgangs-Zeugniss von der zuletzt besuchten Anstalt bis zum 1. Juli cr. an das unterzeichnete Kuratorium — Berlin W., Wilhelmstrasse No. 70a — einzureichen. Den Bewerbungen um das Stipendium für Komponisten sind eigene Kompositionen nach freier Wahl, unter eidesstattlicher Versicherung, dass die Arbeit ohne fremde Beihilfe ausgeführt worden ist, beizufügen. Die Verleihung des Stipendiums für ausübende Tonkünstler erfolgt auf Grund einer am 30. September cr. in Berlin durch das Kuratorium abzuhaltenden Prüfung.

Berlin, den 1. April 1891.

Das Kuratorium für die Verwaltung der Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stipendien.

Der heutigen No. ist von **Hugo Pohle, Hamburg,** ein **Verlags-Verzeichniss** sehr billiger Ausgaben beigelegt, auf welches wir hiermit aufmerksam machen. D. Exped.

Der heutigen No. ist von **Jos. Aibl** in **München** ein Prospekt über **Bohrer's automatischen Klavier-Handleiter,** sowie über **Verlagsartikel** beigelegt, auf welchen wir hiermit aufmerksam machen. D. Exped.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. **Emil Breslaur,** Berlin NW., In den Zelten 18.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt (Berlin), Louis Köhler (Königsberg), Dr. Ferdinand Hiller (Cöln), Dr. Oskar Paul (Leipzig), Dr. Emil Naumann (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 9. Berlin, 1. Mai 1881. IV. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Franz Liszt in Berlin.

Von **W. Langhans.**

In Varnhagen's Tagebüchern findet sich unter andern „Indiskretionen" über das Privatleben Friedrich Wilhelm IV. auch eine Bemerkung aus dem Jahre 1841, es habe bei der abendlichen Unterhaltung im engeren Hofkreise eine gewisse Verstimmung geherrscht, weil bei der am Vormittag erfolgten Abreise Franz Liszt's nicht allein die Studentenschaft in feierlichem Aufzuge, sondern auch das halbe Berlin dem Künstler bis zum Frankfurter Thor das Geleite gegeben habe, und der König, der auf seiner Spazierfahrt zufällig in die Nähe des Festzuges gerathen war, vom Publikum fast unbeachtet geblieben sei.

Ueberspringen wir einen Zeitraum von zwanzig Jahren, so finden wir Liszt abermals in Berlin, diesmal nicht in Person, sondern durch eine seiner symphonischen Dichtungen vertreten, jener gewaltigen Werke, die er während seiner zehnjährigen Weimarer Einsamkeit geschaffen, nachdem er der Virtuosenlaufbahn mit ihren Ehren und materiellen Vortheilen für immer freiwillig entsagt hatte. Hans von Bülow, der „ungestüme Wegebahner, deutscher Tonkunst-Pionier" hatte es unternommen, den Berlinern ihren ehemals vergötterten Liebling im neuen Stadium seiner Entwickelung vorzuführen; diesmal aber war das Resultat der Begegnung völlig entgegengesetzter Art — die älteren meiner Leser werden sich des tragischen Ausganges erinnern, welchen das erwähnte Konzert nahm, sowie der stürmischen, durch Bülow's Uebereifer herbeigeführten Scene, deren Nachwirkung sich weit über den Raum der Singakademie hinaus in der Presse und beim Publikum geltend machte, derart, dass die Beziehungen zwischen Liszt und Berlin für jahrelang getrübt und unterbrochen wurden — wer dächte nicht dabei an das Schicksal Mozart's, der als Virtuose und komponirender Epigone den enthusiastischen Beifall von ganz Europa erntete, dagegen mit Kälte und Zurückweisung gelohnt wurde, sobald er mit seinem „Idomeneo" als gereifter, selbstständig schaffender Künstler hervortrat.

Mozart war es nicht beschieden, eine abermalige, ausgleichende Wendung des Schicksals zu erleben, Liszt aber, dem als doppelt gottbegnadigten nicht nur die Gabe des Gesanges, sondern auch das Glück, noch im Greisenalter rüstig zu schaffen verliehen worden, kehrt nun nach abermals zwanzig Jahren zu uns zurück und giebt unserer Stadt Gelegenheit, die künstlerischen Unterlassungssünden früherer Jahre wieder gut zu machen. Dass sie die Fähigkeit und den Willen dazu besitzt, dies lehrt ein kurzer Ueberblick über die mit Liszt's Anwesenheit verknüpften musikalischen Leistungen, welche überdies recht deutlich beweisen, wie der musikalische Fortschritt während der letzten beiden Jahrzehnte auch in Berlin unaufhaltsam gewesen ist, und wie der grosse Künstler, dem seine Bewohner mit noch reinerer Begeisterung

wie vor vierzig Jahren huldigen, auch hier, trotz besonders hartnäckigen Widerstrebens, endlich die ihm gebührende Stellung errungen hat.

Den Anfang der Festlichkeiten bildete ein von Bilse im Konzerthause veranstalteter Liszt-Abend, in dessen erstem Theil die symphonische Dichtung „Tasso“, die Klavierpolonaise No 2, von Müller Berghaus für Orchester bearbeitet, und die ebenfalls für Orchester bearbeitete ungarische Rhapsodie (Hans von Bülow gewidmet) zur Aufführung gelangten, während der zweite Theil durch die Faustsymphonie ausgefüllt war. Dies in seiner Art unübertreffliche Programm, welchem das Fehlen des üblichen dritten Theiles noch zu besonderem Vortheil gereichte, gab der Bilse'schen Kapelle reiche Gelegenheit, ihre viel und mit Recht gerühmten Fähigkeiten wieder einmal auf's glänzendste zu bewähren. Gleich in der ersten Nummer entfaltete sich die ganze Pracht orchestralen Klanges, wie sie der Meister in seiner Partitur mit verschwenderischer Fülle ausgestreut hat, und noch niemals haben sich die unter Bilse's Leitung stehenden Künstler zu einer mächtigeren Gesammtwirkung vereinigt, als hier der Fall war. Was speziell die virtuosen Kräfte des Konzerthaus-Orchesters betrifft, so kamen dieselben allerdings zu noch überraschenderer Wirkung in der Polonaise, einem wahrhaft instrumentalistischen Kuriosum, insofern es durchaus subjektive und ausschliesslich für das Klavier berechnete Liszt'sche Passagenwesen hier den Orchesterinstrumenten zur Ausführung übertragen ist. Wie sich alles, was da geigt und bläst, zu dem einen Zwecke vereint, Ersatz für die fehlenden Pianistenfinger zu bieten, ja diese in mancher Beziehung noch übertreffen, ist nicht allein ergötzlich zu beobachten, sondern auch künstlerisch in hohem Grade erbaulich, denn dem Orchester werden auf diese Weise ganz neue technische Aufgaben gestellt, und seine Leistungsfähigkeit muss sich damit in erheblichem Grade erweitern. Freilich, was die Ausführung der Faustsymphonie betrifft, so konnte man diesmal die Meinung nicht unterdrücken, dass ein Fortschritt in der Orchestertechnik für die Bilse'sche Kapelle schlechthin unmöglich ist, denn hier herrschte neben der höchsten Freiheit und dem kühnsten Schwunge die vollkommenste Praecision, fehlte nicht das kleinste Nötchen, nicht die zarteste Nüance. Ich könnte über diese Aufführung nur in potenzirtem Ausdrucke wiederholen, was ich in meinem Bericht über die erste vom Monat Dezember geschrieben habe, auch bezüglich der Theilnahme des vom gewähltesten Publikum gedrängten, gefüllten Saales und des Beifalls, der jetzt wie damals in dreimaligem enthusiastischen Hervorruf des hochverdienten Dirigenten gipfelte. Die bei Gelegenheit der Dezemberaufführung von mir ausgesprochene Vermuthung, sie werde als ein Markstein in der Geschichte des berliner Konzertwesens dastehen, hat sich jetzt in vollem Umfang bestätigt, denn es ist eine Thatsache geworden, dass sich die Musikfreunde aller Kreise auf den Meister besonnen haben, welcher mit sicherer Hand und warmem Herzen der durch schwächliches Epigonenthum gefährdeten Instrumentalmusik den Weg ins Freie und zur Verjüngung gezeigt, und dass seine im wahren Sinne des Wortes bahnbrechenden Orchesterwerke nun endlich auf dem Wege sind, Gemeingut des deutschen Volkes zu werden.

In zweifacher Weise ereignissreich wurde der folgende Tag mit der Generalprobe des Oratoriums „Christus“, dessen, vom Cäcilienverein veranstaltete erstmalige Aufführung in Berlin die Veranlassung von Liszt's persönlichem Erscheinen in Berlin gewesen ist, und der vom Wagnerverein zu Ehren des Meisters organisirten Feier im Wintergarten des Central-Hôtel. Die letztere, an Glanz und Geschick des Arrangements hinter keiner früheren vom genannten Verein veranstalteten Festlichkeit zurückstehend, erhielt selbstverständlich durch die Anwesenheit des Komponisten eine besondere Weihe, bot jedoch überdies so exquisite Kunstgenüsse, dass der Gesammteindruck auf die zahlreiche und von warmer Begeisterung erfüllte Zuhörerschaft ein besonders tiefer und nachhaltiger wurde. Der musikalische Theil der Feier begann mit der symphonischen Dichtung „Festklänge“ vom Parlow'schen Orchester unter Mannstaedt's umsichtiger Leitung mit Sicherheit und Liebe reproduzirt, dieser folgte der meisterhafte Vortrag der dramatischen Scene „Johanna d'Arc vor dem Scheiterhaufen“ durch Fräulein Marianne Brandt, die geniale und treue Genossin aller seit Jahren in Berlin unternommenen musikalisch - fortschrittlichen Bestrebungen. Den Beschluss machten zwei überaus wirksame Chöre aus „Prometheus“, deren Ausführung der Eichberg'sche Gesangverein übernommen hatte und die symphonische Dichtung „Les preludes“, welche unter Leszmann's Direktion ihre in edler Popularität wurzelnde Zündkraft mit ungewöhnlichem Erfolg geltend machte. Dazwischen sprach Frl. Clara Meyer die folgenden von Ernst Dohm gedichteten Begrüssungsworte:

Ein zarter Knabe noch, üppig umflossen
Von wallendem Gold das gelockte Haupt,
Rührt er die Saiten schon; ein Wunder glaubt
Die Welt, der Töne Reich durch ihn erschlossen.

Kaum war der Kindheit erster Traum verflogen,
Da ist durch's Land ein ritterlicher Held,

Jung Siegfried gleich, im Sturme eine Welt
Erobernd, sieghaft er eingezogen.

Zum Manne reifend, hat den heitern Spielen
Gefäll'ger Künste selbstlos er entsagt
Und unentwegten Ernstes nachgejagt
Der heil'gen Kunst und ihren höchsten Zielen.

Nimmer ermüdend in rastlosem Schaffen,
War er, wo's galt, zu helfen stets bereit.
Er kämpfte für die Besten seiner Zeit
Manch guten Kampf, mit ritterlichen Waffen.

Wie tapfer schlug auf die bezopften Köpfe
Er los, in heil'gem Eifer, zornbewehrt!
Sein scharfes Wort, das war sein schneidig Schwert,
Und wo es traf, da wackelten die Zöpfe.

Dankbar folgt heut dem allgeliebten Manne
Der Jünger Schaar — und ihre Zahl ist gross,
Gefesselt sehn wir sie, fast willenlos,
Von seines Zaubers übermächt'gem Banne.

Nicht hat, obschon so manches Jahr verflossen,
Die Zeit ihm dieses Zaubers Macht geraubt;
Hoch ragend steht, die Stirn lorbeerumlaubt,
Der Meister unter seinen Zeitgenossen.

Ihm gilt, dem Allgeliebten, Hochverehrten,
Der unsre Stadt, wenn auch auf flücht'gem Fuss,
Nur streift — ihm gilt heut unser Willkommengruss
Dem, ach! so lang, nur allzulang Entbehrten.

Nicht eine prunkvoll künstlerische Huld'gung
Gilt's ihm zu bringen jetzt, an diesem Ort,
Nur eines Herzensgrusses schlichtes Wort,
Den guten Willen nehm' er als Entschuld'gung.

Nur deuten soll es ihm, dass alle Geister,
All' unsre Herzen ihm entgegenschlagen,
Ein freudiges — Willkommen soll's ihm sagen,
Willkommen in Berlin! Hoch, Hoch der Meister!

In hohem Grade animirt, wie diese musikalische Feier, verlief auch das an sie sich anschliessende Festmahl, obwohl der allverehrte Künstler wegen der durch einen misslichen Zufall gleichzeitig stattfindenden Christus-Probe demselben nur zum kleinen Theil beiwohnen konnte. Eine Art Ersatz für seinen Verlust gewährte es, dass die sonst bei ähnlichen Anlässen endlose Reihe der Toaste diesmal den Tischgenossen erspart blieb, einer auf den Kaiser (Hr. Schwatlo), ein zweiter auf Liszt (Hr. Lessmann). Das waren die ganzen oratorischen Leistungen einer Versammlung, der es wahrlich an redefertigen und redelustigen Elementen nicht fehlte, um so ungehinderter aber konnte man sich den Freuden des anregendsten Gespräches hingeben, und es kostete mich nicht geringe Ueberwindung, dem von Viertelstunde zu Viertelstunde geistig belebteren Kreise Valet zu sagen, um wenigstens noch einen Theil der Generalprobe des „Christus" zu geniessen.

Und damit bin ich am Ende meines Berichts und zugleich bei dem Hauptobjekt desselben angelangt, denn, wie schon erwähnt, haben wir die Anwesenheit Liszt's in unsern Mauern und die mannigfachen durch sie bedingten Genüsse einzig der durch den Cäcilienverein und auf die muthvolle Initiative seines vortrefflichen Dirigenten Alexis Hollaender unternommenen „Christus"-Aufführung zu danken. Ich sage „muthvolle Initiative", weil die bisherigen Aufführungen des gewaltigen Werkes in verschiedenen Städten Deutschlands hinlänglich bewiesen haben, dass die Schwierigkeiten, welche es für den Vortrag wie für das Verständniss bietet, ausserordentliche sind. Aber schon in der Generalprobe zeigte es sich deutlich, dass Hollaender der richtige Mann gewesen ist, das Wagniss zu unternehmen und glücklich zu Ende zu führen, und dass der Ernst, der Fleiss, die liebevolle Begeisterung, welche er und seine opferfreudige Schaar seit Monaten auf das Studium des „Christus" verwendet haben, den reichsten künstlerischen Lohn finden werde. Wirklich mussten bei der Aufführung, die am Montag Abend in der bis auf den letzten Platz gefüllten Singakademie stattfand, die Leistungen des Chors, der Solisten und des Orchesters die kühnsten Erwartungen derer übertreffen, welche sich durch vorhergehende Beschäftigung mit der Partitur über die, vom Komponisten an die technischen wie intellektuellen Kräfte der Ausführenden gestellten Anforderungen, gehörig unterrichtet hatten. Die gewagtesten, dem Chor zugemutheten Modulationen wurden fast ausnahmslos mit musterhafter Reinheit und Präcision ausgeführt, und nicht minder glücklich fand sich die Berliner Symphoniekapelle mit den zahlreichen, durch malerische und dramatische Wirkung fesselnden Instrumentaleffekten ab, welche der Komponist in sein Werk verwebt hat. Vor allem aber sei mit aufrichtigem Danke der vortrefflichen Solisten gedacht. Frau Anna Hollaender, deren ausserordentliche vokale Begabung mir noch bei keiner früheren Veranlassung in so glänzendem Lichte erschienen ist, wie an diesem Abend; Baron Senfft von Pilsach, der das Bariton-Solo der „Seligkeiten" und das „Tristis est anima mea" mit jener edlen Wärme und echt künstlerischer Selbstverläugnung vortrug, die ihm seit Jahren die warme Sympathie aller ernstgesinnten Kunstkreise Deutschlands erworben haben, endlich die treffliche Altistin Frau Bindhoff, welche sich nebst den Herren Hauptstein (Tenor) und Stange (Bass) in den Soloquartettsätzen den erstgenannten würdig anschloss.

Das Werk selbst betreffend, so bietet dasselbe eine solche Fülle des Schönen und Bedeutsamen, dass selbst die knappest gehaltene Analyse den mir zu Gebote stehenden Raum weit überschreiten würde. Schon die Frage allein, in wie weit es dem Komponisten gelungen ist, die gemeinglichen Ueber-

lieferungen der katholischen Kirche mit den musikalischen Errungenschaften der neuesten Zeit in Einklang zu bringen, ob sein Werk der Gattung der Passion oder des Oratoriums zuzuzählen ist, ob der Gebrauch der lateinischen Sprache demselben einen exklusiven oder universalen Charakter verleiht — alles dies gäbe hinreichenden Stoff zu einer kleinen Dissertation. Begnügen wir uns deshalb für heute zu konstatiren, dass die Musik des „Christus“ mit Ausnahme einiger weniger Nummern, eine tief ergreifende Wirkung auf die Zuhörerschaft ausübte, und dass die Haltung und Physiognomie derselben es deutlich bekundete, wie Liszt es verstanden hat, die andachtsvolle Stimmung, die ihn zur Schöpfung dieses Werkes begeisterte, dem Hörer mitzutheilen; und stimmen wir von Herzen ein in den Ausdruck der Dankbarkeit, welche das Publikum am Schlusse der Aufführung dem Meister kund gab: sie galt nicht dem berühmten Klaviervirtuosen, nicht seiner imposanten Erscheinung, sondern dem Manne, der als Künstler wie als Mensch mit seltener Treue die Pflicht erfüllt hat, das Evangelium des Guten und des Schönen zu verbreiten, der während seiner langen Künstlerlaufbahn niemals das Ideal aus den Augen verloren hat und unermüdlich bestrebt gewesen ist, seine Kunst und deren Jünger zu fördern. Und sicherlich konnte wohl keiner der Anwesenden, als der verehrungswürdige Altmeister, vom Jubel des Publikums und Tusch des Orchesters begrüsst, auf der Estrade erschien, die Empfindung unterdrücken, welcher die Juden in jener kurzen Gebetsformel Ausdruck geben: „Gelobt seiest Du, Ewiger, der Du einem Menschen von Deinem Geiste verliehen hast“.

Rückblicke auf Rossini und die italienische Oper in Wien.

Von **Louis Schlösser.**

(Fortsetzung).

Welch' angenehme Ueberraschung hatte man mir dort bereitet! Mein erster Blick, als ich den Salon betrat, fiel auf den anwesenden Rossini und seine Gattin, Madame Colbrand, (die Sängerin der Zelmira) die ich im lebhaften Gespräche mit meinen alten Bekannten von gestern bemerkte. Kaum vermochte ich meine Freude zurückzuhalten, als mich mein Amphytrion Artaria Rossini und Gattin sofort als einen seit kurzem erst angelangten Kunstgenossen und hohen Bewunderer des italienischen Komponisten vorstellte. War schon der Eindruck, den Rossini am vorhergehenden Abend auf mich gemacht hatte, ein so vortheilhaft für ihn einnehmender, so empfand ich heute das Gefühl wirklicher Zuneigung zu dem so ungezwungen, so anmuthig plaudernden Gesellschafter, der mir beide Hände reichte, als seien wir längst vertraut zusammen gewesen. In seinen freundlichen Zügen, im Blicke der feurigen Augen lag so viel Gutmüthigkeit, dass ich meiner Bewunderung über seine mir bekannten Werke, seinen genialen Barbiere di Seviglia, über Otello, Elisabetha, Zelmira etc., die alle so rasch wie im Fluge entstanden seien, in warmen Worten Ausdruck gab. „O, ich hätte wohl sorgfältiger und strenger schreiben wollen, wenn man mir nur mehr Zeit gelassen hätte, allein der Impressario drängte und eilte, was konnte ich da machen?“ gab er lächelnd zur Antwort. Ich verhehlte ihm nicht, dass seinen Opern in Deutschland manche Hindernisse entgegengestanden, die ungewohnten Koloraturen den Sängern viele Mühe zu überwinden gekostet hätten. „Gerade darin“, entgegnete er, „trat ich der eingerissenen Willkür unserer Sänger, die nach Gutdünken sich ihre Rouladen zurecht modelten, entschieden entgegen und dulde keine andere Passagen, als die ich vorgeschrieben habe“. Sie haben das rechte Mittel gewählt, sprach ich; man fing an, Ihre Kompositionen fleissig zu studiren, die Schwierigkeiten schwanden und gegenwärtig sind sie in meinem Vaterlande so heimisch geworden als in dem Ihrigen. (Man beachte, dass es sich um die damalige Opernepoche in den zwanziger Jahren handelt). Hatten diese und andere Bemerkungen ihm behagt oder war er von jener famosen Canonauflösung[?] unterrichtet worden? mein Lob schien ihm besondere Freude zu gewähren, denn ohne Unterbrechung fuhr er fort. „Die Anerkennung von Deutschland ist mir sehr werthvoll, Ihre Nation vereint mit der Tiefe der Wissenschaft, den Genius der Kunst, ich kenne und verehre die Werke von Gluck und Mozart, so wenig man auch in meinen Opern davon finden mag. Jenen Meistern war die Musik eine Botin des Himmels, das Ideal ihres Daseins. Uns leichtlebigen Söhnen des Südens entflammt nicht mindere heilige Begeisterung für alles Schöne und Erhabene, aber wir opfern mehr dem Reiz des sinnlichen Wohllauts, leben mehr für die Gegenwart und der einstige Nachruhm macht uns weniger Sorgen“. „Die Sorge“, fiel ich ein, „darf Sie nicht beunruhigen, denn der Name Rossini wird nicht aus der Kunstgeschichte verschwinden!“ „Ihnen schweben nur die Erfolge vor Augen“, antwortete er, „die mir frühe schon, kaum dass ich meinen guten Pater Tesei und die Schule zu Bologna verlassen hatte, zu theil wurden, allein der bitteren Erfahrungen, die Neid und Bosheit mir verursachten, gedenken Sie nicht. Wie unwürdig hat man den Barbiere, Otello, Semiramide im Anfange behandelt, wie lange Zeit bedurfte es, bis Lablache und Donzelli das Urtheil des Publikums berichtigten! Selbst die glücklichen Erfolge wurden mir oft die Quelle neuer Sorgen. Ich ringe dann mit den Gefühlen, ob die Phantasie mir treu geblieben, ob die Töne, die mein Inneres erfüllen, auch ihres

Wiederhall im Herzen der Zuhörer finden werden? Dies Alles empfinde ich bei jedem neuen Werke, das ich beginne, und trotzdem zieht mich ein magnetischer Drang wieder zum Theater hin. Mächtiger als diese trüben Bilder, verscheuchen die Harmonien jene melancholischen Träumereien, es erfasst mich der schöpferische Gedanke und die Schaffenslust kehrt zurück!"

Wenn diese Logik auch gerade keine neuen Ideen entwickelte, so klang sie doch aus dem Munde des Redners wie ein Stück Lebensgeschichte von genereller Bedeutung, verbindet sich doch mit der Hochachtung, die wir einer Kunstautorität zollen, das Bewusstsein, dass etwas Bleibendes, Unvergängliches zu uns spricht! Leider wurde die interessante Unterhaltung durch den Ruf „zur Tafel" gestört.

Ich sass zur Seite von Madame Rossini, einer eben so gebildeten Weltdame wie glänzenden Künstlerin, die auf das Familienleben ihres Gatten von günstigster Einwirkung war. Als jetzt nach dem durch heitere Scherze gewürzten Diner der Wunsch nach Musik allgemein wurde, griffen die anwesenden Sänger nach ihren Notenheften und begannen mit einem vierstimmigen Madrigal von Monteverde, († 1650 in Venedig), das sie zum Entzücken der Gesellschaft vortrugen. Hierauf sang Madame Colbrano die Romanze der Desdemona aus Otello, ich hatte die Klavierbegleitung übernommen, folgte genau jeder Nüance der sympathischen Stimme, was mir die besondere Zufriedenheit ihres Gatten erwarb. Nun aber, wie auf Verabredung, stürmten Alle auf den ruhig zuhörenden Maestro ein, schoben, drängten, trugen ihn fast an's Piano, im coro unisono um irgend eine Improvisation bittend. Dass Rossini den Ruf eines tüchtigen Partiturspielers besass, war mir bekannt, aber gross war mein Erstaunen, als er nach einigem Präludiren eine feurige Tarantelle zuerst, dann noch eine reizende Chansonette mit einem Anschlag, einer Fertigkeit und einem Ausdruck spielte, dass ich zweifelhaft war, was mich am meisten in Verwunderung setzte, ob die spontane Phantasie, womit eine Tonwelle die andere überholte, ob die sie verbindende Gedankenkette, die sein Spiel umwand? Den endlosen Applaus zu beschwichtigen, nahm er auf's neue seinen Sitz am Piano ein und sang jetzt ein träumerisches Siciliano so unnachahmlich schön, wie es der stimmbegabteste Sänger nicht vermocht hätte. Als ich ihm mein aufrichtiges Erstaunen über diese Mischung von Geist, Laune und sprudelnden Ideen zu erkennen gab, erwiderte er beinahe wörtlich: „Meine Stimme hat den Klang, den sie einst besass, längst durch das Vorsingen in den Proben verloren und mein Spiel, ach! alle meine Klavierlehrer habe ich durch meine schlechte Methode zur Verzweiflung gebracht. Ihre Mühe und Belehrung, mich zu bessern, war vergeblich, zuletzt liessen sie mich gewähren und so bin ich ein mediocre artiste geblieben, dem man nicht auf die Finger sehen darf!"

Bevor wir das gastliche Haus verliessen, bat ich Rossini um die Erlaubniss, ihn in die am nächsten Morgen stattfindende Klavierprobe von Otello begleiten zu dürfen, was er bereitwilligst zusagte. Der für die Titelrolle bestimmte Sänger war aus Italien angelangt und die Oper sollte alsbald gegeben werden. Mit dem Glockenschlage elf Uhr stand ich in Rossini's Wohnung. Ohne Aufenthalt ging es nach dem Theater und aufwärts in den Probesaal. Eine Dame von sanftem, etwas melancholischem Ausdruck in den Gesichtszügen und einer unergründlichen Tiefe der Augen fesselte sogleich meine Aufmerksamkeit. Sie war in eifriger Unterhaltung mit zwei Herren begriffen, von denen der Eine durch seine herkulische Gestalt auffiel, der Andere durch edle Haltung und männlich schöne Formen vortheilhaft für sich einnahm. Noch in der halb geöffneten Thür stehend, flogen die Genannten auf den caro maestro zu, ihn mit Umarmungen und Händeschütteln zu begrüssen. Da gab's ein Plaudern, ein Fragen und Antworten, Bestellen von Grüssen und Erzählen von Erlebnissen, das mich lebhaft an die Scene im Figaro-Finale erster Act erinnerte. Erst nachdem der Sturm des Willkommens sich gelegt, konnte mich Rossini mit den Anwesenden, Sgra. Mainville-Fodor, Signor Donzelli und Lablache, den ersten Gesangsgrössen Italiens, bekannt machen. Den Ehrennamen, der ausser ihnen auch Signora Mombelli, der unvergleichlichen Rosina im Barbiere gebührt, verdienten sie mit vollem Recht als Meister des bel canto für alle Zeiten, was ich bald erfahren sollte.

Selten hat ein Komponist seinen Beruf mit mehr Würde und Hingebung als Rossini aufgefasst. Zuvorkommend, herzlich im täglichen Umgange, schien sein Wesen wie verwandelt, sobald er die ersten Akkorde zum Beginn der Probe vernehmen liess; Ernst thronte auf seiner Stirne, treffend klangen seine Worte, gleichen Werth legte er auf die einfachste Stelle wie auf das komplizirteste Ensemble. Die Ritornelle spielte er vollständig, verlangte aber auch, dass der Sänger a tempo einfiele, sang die feinen Nüancen, die dynamischen Schattirungen vor, erklärte ihre Bedeutung und ermüdete nicht, sie so oft wiederholen zu lassen, bis ihre Ausführung ihm genügte. So streng sein Tadel, so ermunternd strömte das Lob über seine Lippen, da griff er mächtig in die Tasten und schmetterte eine Fanfare mit bravo und bravissimo in die Lüfte! Wie sehr auch Missgunst seinen Ruhm zu schmälern suchte, ich hätte jene Tadler herbeirufen mögen, um die sinnvolle, würdige Leitung mit anzusehen, die frei von Egoismus sich rein an die Sache hielt, aber auch die Gegenansicht, wo sie sich kund gab, anhörte, überdachte und erst nach reiflicher Erwägung dafür oder dagegen entschied. Die natürliche Folge war die Liebe und Verehrung, die man ihm weihte; schien es doch zuweilen, als ob auf seine geistvollen Bemerkungen hin das frühere Tonbild von der Oberfläche verschwunden und ein neues, schöneres an dessen Stelle getreten sei. Nur der Einwirkung seines Genies konnten solche Thatsachen gelingen.

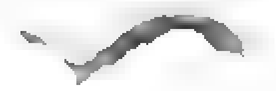
(Schluss folgt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, 22. April.

I. Konzert des „Berliner Männergesang-Vereins", Dirigent Herr Wilh. Handwerg. Sonnabend, 8. April, im Saal des „Norddeutschen Hofes". Wir waren von jeher Freund des Männergesanges, doch ist uns die Freude daran oft genug durch die schnöde, musikalisch rohe Behandlung vergällt worden, welche diese so schöne und kräftige Ausdrucksform der Sangeslust des Volkes im allgemeinen und hier in Berlin insbesondere findet. Wie oft, wenn wir gelagert im Schatten einer Grunewaldeiche, hinabschauten auf die sanft dahin fliessende blaue Havel mit ihren Kähnen und ausgespannten Segeln und den Schwänen mit schneeweissem Gefieder, wie oft, wenn der ganze Zauber der melancholischen und doch so erfrischenden märkischen Landschaft uns umfangen hielt und wir mit Entzücken die Ruhe und den Frieden der Natur, gepaart mit einem Heimathsgefühl, in uns einsogen, wie oft geschah da das Unerhörte, leider nur zu Hörbare! Es naht sich eine Schaar von Männern, robuste, kräftige Gestalten. Jeder trägt ein blaues Heft mit steifem Deckel in der Hand. Sie halten in unserer Nachbarschaft, sie gruppiren sich um einen schmächtigen Jüngling mit etwas blassen Wangen und langen Haaren. Man hört das Aufschlagen eines stählernen Gegenstandes auf die Rinde einer Kiefer, ein A erschallt, aber auch von unseren Lippen „Ah! Was soll das werden?" Da ein Zeichen, und heraus brüllt es von „Lenz und Liebe", vom „Tag des Herrn", vom „Wein", „Wenn muss es sein", während in der Zwischenpause (Achtelpause) wacker Bairisch Bier oder das Berliner National-Getränk „con spirito" genossen wird. Und das Attentat auf die so erquickende Stille der Natur um uns ist geschehen, und wer hat es verübt? „Ein Berliner Männergesang-Verein auf Landparthie." Entsetzt fliehen wir, oder aber, nun doch einmal hinausgescheucht aus der poesievollen Idylle, wir bleiben, um an denselben in altgewohnter Weise Kritik zu üben. Da ist ein erster Tenor, der mit den Bergen des Grunewalds das Gemeinsame hat, dass er nicht hoch genug ist. Der zweite Tenor, meist ein erster, der seinen Beruf verfehlt hat, ächzt wie eine knorrige Kiefer, an der der Herbstwind rüttelt. Der erste Bass bricht gegen alle Gesetze einer diskreten Begleitung wie unser heimathlicher Sand an den Rädern des Kremsers und der zweite verliert sich in unergründlicher Sumpfes-Tiefe, aus der nur manchmal ein deutlicher Ton wie ein Irrlicht aufflackert. — Und doch sind es alles ehrbare, biedere Leute, diese Männergesangs-Quartettler, welche aufrichtige Liebe zur Musik besitzt, und von diesem Standpunkte aus betrachtet, ist die Bethätigung derselben, falls sie auch noch so unmusikalisch aus, immerhin ehrenwerth. Dass dies aber anders werde, und was lässt sich nicht unter kundiger und thatkräftiger Leitung noch aus rohem (d. i. unmusikalischem) Material machen, wird gewiss jeder Musikfreund wünschen. Wir begrüssen es daher mit aufrichtiger Freude, dass ein Mann, wie Herr Professor Dr. Altleben, den Gedanken gefasst hat, einen Männergesang-Verein in's Leben zu rufen, der hohen, wahrhaft künstlerischen Zielen zugewandt sein soll, dass Herr Handwerg sich der Leitung und Uebung eines solchen unterzogen hat. Mit Befriedigung und Genugthuung können Beide heut schon auf die Resultate ihres gemeinsamen Strebens blicken. Numerisch äusserst stattlich ist mit manchen schönen Stimmen ausgerüstet dieser junge Verein jetzt schon im Stande, Chorlieder wie F. Schubert's „Nachtgesang im Walde" präcis und verständig musikalisch auszuführen. Eine grössere Sicherheit in der Reinheit, namentlich im Pianissimo und Fortissimo bleibt freilich noch zu wünschen, doch war auch in dieser Hinsicht Manches recht gelungen. (Fr. Schubert „Die Nacht", W. Handwerg „Mailied"). — Das Konzert erfreute sich der Mitwirkung von Frau Anna Wergitzka, die 2 Lieder von Jensen und Lassen recht gut vortrug, sowie des Frl. Therese Henons, der jungen Pianistin, welche mit vielem technischen Geschick ihren Aufgaben: Bach Gavotte h-moll, Chopin Berceuse, Rubinstein Valse caprice, gerecht wurde. Endlich hörten wir noch von einem Mitgliede des Vereins, Herrn Mengelsener, 2 Lieder von Schubert sehr beifallswürdig singen. — Albert Werkenthin.

Konzert von Cornelia Kirchhoff in der St. Marien-Kirche zum Besten des Moses'schen Blinden-Vereins am 5. April. Frl. Kirchhoff, eine Orgelvirtuosin aus Otto Dienel's Schule, zeigte sich in dem Vortrage des Bach'schen E-moll-Präludiums, eines Thiele'schen Konzertsatzes in C-moll und eines Trauermarsches aus der D-moll-Sonate von Dienel als eine trefflich ausgebildete Spielerin, die viel Fertigkeit und Ausdrucksfähigkeit besitzt. — Das Konzert unterstützte zunächst Herr Johann Shakowsky, derselbe besitzt von Natur eine im ganzen markige, umfangreiche Bassstimme, deren künstlerische Ausbildung freilich noch auf keiner respektablen Höhe steht, zumal ist im allernothwendigsten, im Legato-Gesang noch viel zu erlernen. — Geistig genommen scheint dieser Sänger auch nicht recht beanlagt, die Prophetenwürde des gewaltigen Elias, des zorneseifrigen Vernichters aller Baalspriester, musikalisch zu vertreten. Herr Jacobowsky erfreute ausnehmend durch seine edlen Violoncellovorträge (Goltermann's „Cantilena religiosa" und Fitzenhagen „Geistliches Lied"). — Die Perle des Abends möchte ich Frl. Marie Schmidtlein nennen, sie sang ebenso schön als empfindungsvoll aus Händel's Messias die Arie „Jehovah, sieh!", dann ein trotz aller Schlichtheit ergreifendes geistliches Lied aus dem Jahre 1670 von J. W. Franck und in Gemeinschaft mit Frau N. Schröder und Herrn J. Sturm ein Terzett von Dienel. — Frau Nathalie Schröder betheiligte sich mit ihrem glockenhellen, umfangreichen und sympathischen Sopran ausser an diesem Terzett auch an der Ausführung eines Duetts aus Elias mit H. Shakowsky. Die Sololeistung dieser geschätzten Sängerin bestand in dem ausdrucksvollen Vortrage einer Händel'schen Arie aus Josua. Herr Jul. Sturm brachte sein sehr angenehme Tenor-



solo in einer Diensel'schen Arie mit obligater von Herrn Kotek gespielten Violine zur Geltung. Herrn Sturm's Vortragsart ist recht löblich, unleidlich wirkt allein die Aussprache des Konsonanten r als Anlaut. Herr Sturm scheint r als Auslaut nie gelten lassen zu wollen, er fügt ihm immer noch den Vokal e als Anhängsel bei, so z. B. statt kur-ze = kur-e-ze, statt ster-ben hört man ster-e-ben u. s. w. Herr Joseph Kotek konnte sein bedeutendes Talent als Geigenspieler durch den Vortrag der allbekannten Arie von Bach kund geben. — Unter den mannigfachen Kompositionen des Herrn Diesel, der auch die gesammte Orgelbegleitung vortrefflich ausführte, interessirte der von Frl. Kirchhoff vorgetragene Trauermarsch mit Choral „Was Gott thut, das ist wohlgethan" am meisten. Er hat ein ebenso schönes als charakteristisches Gepräge, das indess nicht wenig an den kleinen Trauermarsch aus Meyerbeer's Struensee-Musik (Schluss) erinnert. Das Charakteristische hier wie dort beruht in der eigenthümlichen Behandlung der Molltonart. Das Hauptmotiv liegt in dem kleinen Septimenakkorde auf der I. Stufe der Mollskala, ein Akkord, der harmonisch gar nicht in der betreffenden Molltonart vorkommt. Hier ist es der Akkord d-f-a-cis (in D-moll), bei Meyerbeer in C-moll der Akkord c-es-g-h. Es ist also eine Vergleichung der melodischen und harmonischen Molltonart. Alfred Kalischer.

Konzert von **Martin Rabe** in der Nikolai-Kirche am 16. April. Der Konzertveranstalter wollte sich hiermit zum ersten Male einem grösseren Publikum als Komponisten vorführen. Herr Rabe brachte eine Elegie für Violine mit Orgelbegleitung, an welcher der Kgl. Konzertmeister Herr Rehfeld auf's neue sein vortreffliches, ergreifendes Spiel bewährte und ein Oratorium „Isaak" für Soli, Chor und Orgel zur Aufführung. Die Elegie ist an und für sich recht hübsch, beruht aber im theoretischen Fundament gar nicht auf Rabe'scher Erfindungskraft, sondern auf derjenigen Mendelssohn's. — Den Text zum Oratorium „Isaak" hat der Komponist nach einer alten Dichtung selbst zurechtgesetzt, im ganzen gar nicht übel. Ihm haftet insofern das Fragmentarische an, als die Handlung nur bis zur Rüstung Abraham's zur Opferreise reicht, die versuchte Opferung selbst, der in weiterer göttlicher Verheissung ausgesprochene Lohn für Abraham's absoluten Gehorsam und anderes sich daraus Ergebende fehlt hier gänzlich. Allerdings schliesst auch dieses Fragment nicht, ohne das unerschütterliche Gottvertrauen durchbrechen zu lassen. — Dass die Diktion der Poesie-Gestaltung manchmal auch recht prosaisch ist, mag der folgende Vers lehren: „Und grüss die Mutter auch recht sehr von mir" (Isaak). — Obwohl der Komponist nicht ohne Talent, so steht sein Können doch noch auf recht niedriger Stufe. Ein Oratorium, in dem, wie hier, der fugirte Stil so wenig zu seinem Rechte gelangt, begiebt sich damit des wesentlichsten Faktors, den die historische Entwickelung der Musikformen gerade für diesen edlen Zweig der musikalischen Kunstschöpfung fest bestimmt hat. — Der Autor hat also noch lange nicht genug gelernt, um ein lebensfähiges Oratorium der Form nach leisten zu können. Auch der Geist, der aus dieser Oratorienschöpfung spricht — und das ist ein noch weit wichtigeres Moment der Beurtheilung — ist noch ein sehr wenig geklärter.

So kommt es denn Herrn Rabe gar nicht darauf an, Momente wirklicher Religiosität ohne Weiteres mit solcher banaler Liedertafelmusik abwechseln zu lassen. — Der Form nach gehört das Ganze der Richtung des modernen „Recitationsstils". Wenn auch oft genug vom Komponisten sogenannte Arien (Jehovah wird sogar mit einer Arietta bedacht) eingeführt werden, so weichen diese im grossen und ganzen gar nicht von dem Wesen der als Recitative bezeichneten Nummern ab. Schon die ungeheure Textmenge einer jeden als Arie bezeichneten Nummer ist der spezifischen Arienform durchaus zuwider. So ähneln sich denn in Wahrheit hier Recitativ und Arie wie ein Ei dem andern: man hat also wieder einmal ein Musikdeklamations-Oratorium über sich ergehen lassen müssen. Dass es diesem recitativischen Ergüssen wie so vielen anderen ähnlichen Kalibers nicht an interessanten, hübschen, ab und zu auch ergreifenden Momenten gebricht, darf billig zugestanden werden. — Die instrumentalen Introduktionen, Inter- und Postludien — welche insgesammt nur von der Orgel durch die tüchtige Spielkraft des Organisten Kepler dargestellt wurden — lassen erst recht das mangelhafte Können des Komponisten hervortreten; hier war reichlich Gelegenheit gegeben, die Kunst thematischer Gestaltungskraft zu bewähren. Charakteristisch war allein die Introduktion zur 7. Nummer (Chor der bösen Engel). — Die Chöre erwiesen sich, trotzdem sie fast durchgehends den homophonen Stil behaupteten, zum Theil als recht wirksam, so No. 5 „Chor der guten Engel", der indess ebenso wie jeder andere Chor nicht selten durch die auffallendste Unwahrheit des Ausdrucks ausgezeichnet war. Die beste, lobenswertheste Nummer des ganzen Werkes ist jedenfalls der „Chor der bösen Engel" (No. 7), der sehr dramatisch gehalten ist und ein beredtes Zeugniss für das Talent des Komponisten ablegt. Leider ward gerade dieser Chor durch die recht erbärmliche Ausführung von Seiten des Männerchores beeinträchtigt. Der Schlusschor (No. 21) war andererseits die einzige einigermassen kunstvolle Nummer des Ganzen, in wirklichem Oratorienstil gehalten, aber auch hier fiel der Komponist alle Augenblick aus der Rolle. — Die Personen dramatis verstand der Komponist nicht sonderlich zu charakterisiren. So hat z. B. der „Satan" hier absolut nichts Satanisches, Dämonisches an sich, er singt vielmehr weit erhabener als Jehovah selbst. — Hinsichtlich der Ausführung wäre zu bemerken, dass die Chöre sehr wenig befriedigten (Gesang-Chor „Dorothea"), während die Soli durchweg in guten Händen waren. In erster Reihe steht Frl. Maroni (Sarah), die eine wunderschöne Altstimme besitzt und seelenvoll vorträgt. Frau Marie v. Arnauld de la Périère (Tamar) hat eine schöne, mächtige Sopranstimme, die freilich in der Höhe etwas Gepresstes in sich birgt; auch Frl. von Wallcke (Isaak) sang ihre kleine Partie mit recht sympathi-

scher Sopranstimme. Herr A. Geyer (Abraham) bewies von neuem, dass er einen vortrefflich geschulten Tenor voll lebendiger Kraft besitzt; auch Herr Th. Treu's Bassstimme (Jehovah und Satan) verdient reichliches Lob. — Alfred Kalischer.

Am Charfreitage (den 15. April) veranstaltete nach hergebrachter Sitte der Kirchensängerchor zu St. Georgen unter Leitung des Königl. Musikdirektors R. Rohde eine geistliche Musikaufführung. Wohleinstudirte Chöre von Seb. Bach, Praetorius, Jac. Gallus, Homilius, W. Sauer, Hellwig und Neukomm gelangten zu edlem und wirkungsvollem Vortrag. Zwei Bass-Arien (aus Händel's Josua und Mendelssohn's Elias), von Herrn Kulicke mit klangvoller Stimme und künstlerischer Auffassung gesungen, sowie die meisterhaften Orgelvorträge (Fantasie und Fuge in G-moll von S. Bach, Choralvariationen von Mendelssohn, Es-moll Konzert von L. Thiele) des Herrn Alf. Apel, eines Schülers des Musikdirektors R. Rohde, brachten eine angenehme Abwechselung in die Reihe der Chorsänge. Die wiederum ausserordentlich zahlreiche Zuhörerschaft war ein sichtlicher Beweis für die Beliebtheit, deren sich die Konzerte des genannten Sängerchores erfreuen.

Der beschränkte Raum des Blattes lässt es leider nicht zu, über alle Konzerte der letzten 14 Tage ausführlich zu berichten. Ich muss mich daher über einige derselben kurz fassen. In dem Konzert des Harmonium-Virtuosen Herrn Slawatsch lernte ich das nach Angaben desselben von Schiedmayer in Stuttgart gebaute Harmonium kennen, über welches bereits in No. 24 des Jahrganges 1880 dieser Zeitschrift ausführlich berichtet wurde. der Klang des Instruments ist ein ganz eigenartiger und sympathischer. Bei geschickter Behandlung desselben glaubt man ein kleines Orchester zu hören. Herr Slawatsch beherrscht sein Instrument mit Meisterschaft.

Die Harfenvirtuosin Frau Ida Papendick-Eichenwald, gab am 21. ein Konzert in der Singakademie und bekundete durch ihr Spiel die Künstlerin ersten Ranges. Es ist zu bedauern, dass die Literatur so wenig gute musikalische Werke für die Harfe aufzuweisen hat. Was Frau P. spielte, konnte kein besonderes Interesse erwecken.

Zu den anmuthigsten und begabtesten Sängerinnen, welche in diesem Winter öffentlich aufgetreten, gehört Frl. Nina Sciabro, die in einem eigenen Konzert am 22. April abermals vollgiltige Proben ihres Talentes ablegte und nicht nur durch ihr schönes Organ und die vortreffliche Schule, sondern besonders durch ihren aus der Seele kommenden und das Herz ergreifenden Gesang einen tiefen Eindruck auf die Zuhörer ausübte. Ihr Lehrer, Herr Otto Lessmann, muss sich für die Mühe, welche er auf die Ausbildung dieser Stimme verwendet, reichlich belohnt fühlen durch die Erfolge, welche die Trägerin derselben allerorten, hier und ausserhalb errungen hat. Frl. Sciabro sang heut Lieder von Schumann, Lessmann und Liszt. Dass sie die sehr schwierigen und eigenartigen des letztgenannten Meisters so mühelos überwältigte, gab beredtes Zeugniss für ihre tüchtige musikalische Begabung. Die geschätzte Künstlerin möge sich aber nun einige Zeit vollständige Ruhe gönnen, denn das Tremoliren der Stimme, das sich heut hier und da zeigte und welches ich früher nie bemerkt, scheint auf eine Schwäche des Stimmorgans zurückzuführen sein und Ruhe ist in diesem Falle das einzige Mittel, die Stimme wieder zu kräftigen. Die Herren Xaver Scharwenka und Emile Sauret unterstützten das Konzert durch mustergiltige Solo-Vorträge. Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die Kaiserin hat vor kurzem dem Dirigenten des Cäcilienvereins, Herrn Musikdirektor Alexis Holländer, „mit Rücksicht auf die bevorstehende Aufführung des Oratoriums Christus von Franz Liszt durch den genannten Verein“ mit einem huldvollen Schreiben die Prachtausgabe der Orchester-Partitur dieses Werkes in kostbarstem Einbande übersandt.

— Dem Gesanglehrer Putsch an der Friedrichs-Realschule ist das Prädikat „Musikdirektor“ verliehen worden.

— Eugenio Pirani wurde nach seinem letzten Konzert in Bologna zum Mitglied der dortigen Kgl. Philharmonischen Akademie ernannt.

— Die französische Gesellschaft für den Fortschritt der griechischen Studien hat Hrn. Gevaert für seine Werke über die Geschichte und die Theorie der Musik und des Alterthums ihren diesjährigen Preis verliehen.

— Dem Hof-Pianoforte-Fabrikanten, Geheimen Kommissions-Rath Biese hier ist auf der Ausstellung in Melbourne für das von demselben dort ausgestellte Pianino von der Jury der erste Preis zuerkannt worden. Den zweiten Preis erhielt Herr August Dassel, dessen Instrumente auf der letzten Berliner Gewerbeausstellung so allgemeinen Beifall fanden und prämiirt wurden, den dritten Herr Römhildt in Weimar für ein kleines gradsaitiges Pianino.

— Hier starb am 18. April der Geh. Regierungsrath Freiherr Max Maria v. Weber, der älteste Sohn Carl Maria v. Webers, dessen Biographie der Verewigte im Jahre 1864 in drei Bänden veröffentlicht hat.

— Am 17. April wurde die im Foyer des Leipziger Stadttheaters aufgestellte Kolossalbüste Richard Wagner's enthüllt.

— Die von Carl Niemann gedichtete, von August Klughardt komponirte Oper „Iwein“ fand am 18. April im Neuen Theater zu Leipzig bei dem zahlreich erschienenen Publikum eine sehr dankbare Aufnahme. Schon nach dem ersten Akte wurden dem Komponisten und den darstellenden Kräften reiche Ovationen dargebracht, und auch die anderen beiden Akte er-

rangen dem Autor einen vollständigen Triumph. Die enthusiastischen Hervorrufe, welchen der Komponist und die Darstellenden Folge leisteten, waren nicht allein die Zeichen der Achtung vor der tüchtigen Arbeit des musikalischen Autors, sondern dieselben bekundeten unzweideutig, dass die Musik des Tondichters eine tiefe, nachhaltigere Wirkung hervorgebracht hatte.

(Dr. O. Paul im Leipziger Tageblatt.)

— Als Liszt jüngst von Ordenburg in Wien anlangte, fand er auf seinem Arbeitstische eine mächtige Notenmappe, in deren Vorderseite eine prachtvolle Federzeichnung eingefügt ist, eine Aufmerksamkeit seines Landsmannes Michael v. Zichy. Die Zeichnung ist betitelt: „Die Musik von der Wiege bis zum Sarge. Links ist eine junge Mutter, welche ihren Säugling in Schlaf singt. Rechts steht ein Katafalk, von Trauernden umgeben, im Hintergrunde ein Todtenchor, in der Mitte thront der Genius der Musik, umgeben von Engelschören. Am Tage vor seiner Abreise kam Liszt ins „Hotel Erzherzog Karl“, um dem Freunde für das kostbare Geschenk zu danken, und übergab ihm einen Brief, den er vorbereitet hatte für den Fall, dass er Zichy nicht zu Hause träfe. Der Brief, in französischer Sprache geschrieben, lautet:

„Berühmter Maler! Sie machen mir ein grossartiges Geschenk. Ihre Zeichnung „Die Musik von der Wiege bis zum Sarge“ ist eine wunderbare Symphonie. Ich werde versuchen, sie in Noten zu setzen, und will Ihnen das Werk dann widmen. In freundschaftlicher Ergebenheit Fr. Liszt.“

Im Gespräche mit Zichy hat Liszt erklärt, dass es ihm mit dieser Symphonie völlig Ernst sei und dass er dieselbe als sein nächstes Orchesterwerk baldigst in Angriff zu nehmen gedenke. „Der Plan dazu ist schon fertig im Kopfe“, sagte er, „Ihre Zeichnung hat mich inspirirt.“

— Graf Geza Zichy, der berühmte einarmige Klaviervirtuose, hat am 6. d. eine längere Konzert-Rundreise in den grösseren Städten Ungarns beendet. Die „N. F. Pr.“ schreibt hierüber aus Pest: „Es ist an sich schon eine seltene Erscheinung, dass ein hochgeborener und reicher Magnat aus Neigung zu den Künsten sich ausschliesslich diesen widmet und über jedes gesellschaftliche Vorurtheil hinweg auch davor nicht zurückscheut, seine Kunst einem zahlenden Publikum mitzutheilen. In hochherziger Weise hat Graf Geza Zichy den Ertrag der Rundreise wohlthätigen Zwecken gewidmet, und er kann sich rühmen, binnen vierzehn Tagen in sieben Städten für das „Rothe Kreuz“ und andere wohlthätige Korporationen das nette Sümmchen von 10,000 fl. aus den Tasten seines Instruments hervorgezaubert zu haben. Für den Grafen gestaltete sich die Rundreise zu einem Triumphzuge, sein tief empfundener, die Intentionen der Tondichter ganz erfassender Vortrag, wie nicht minder die verblüffende Bravour seiner linken Hand (den rechten Arm hat der Graf auf einer Jagd verloren) erweckten allerwärts bei seinen Hörern einen geradezu enthusiastischen Beifall. Graf Zichy beschränkt sich übrigens in seinen künstlerischen Bestrebungen nicht auf die Musik, sondern ist auch ein Poet, der mit der Kraft der Darstellung Originalität des Gedankens und wahre Empfindung verbindet. Vor einiger Zeit las Hofschauspieler Lewinsky hier eines seiner grösseren Gedichte in der deutschen Uebersetzung des Herrn Ladislaus Neugebauer, und es ist interessant, zu konstatiren, dass der grösste Theil der Landsleute des Grafen erst durch die Uebersetzung ins Deutsche Kenntniss erhielt von der prächtigen Dichtung.“ (Auch die Texte seiner bei Kahnt in Leipzig erschienenen Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, welche in diesen Blättern eingehende Würdigung fanden, sind eigene Dichtungen.)

— Die Verlagshandlung von Jos. Aibl in München hat den Preis von Bohrers Klavier-Handleiter jetzt abermals herabgesetzt, um demselben allgemeinen Eingang zu verschaffen. Es giebt zur Erzielung eines leichten Handgelenks und lockerer Fingerbewegung kein besseres mechanisches Hilfsmittel als die geistvolle Erfindung des Kanadiers Bohrer.

E. B.

— Das von Herrn Paul Rachfall geleitete Sophien-Konservatorium der Musik beging am Sonntag im Saale der Singakademie in Form einer Matinée zu wohlthätigem Zweck eine Prüfung seiner Zöglinge, die in befriedigendster Weise verlief. Das Programm enthielt die Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“ von Gluck und Schubert's „Unvollendete Sinfonie“ für Orchester, Beethoven's Es-dur-Sonate für Klavier und Violine und Mendelssohn's G-moll-Konzert mit Orchesterbegleitung, sowie die Variationen aus dem Kaiser-Quartett von Haydn in mehrfacher Besetzung der Instrumente. Soweit Ref. der Ausführung der genannten Kompositionen beiwohnte, erfreute dieselbe im ganzen und grossen durch rhythmische Präzision, technische Sicherheit und lebendige Nüancirung, betreffs der Leitung des Orchesters, auch durch Diskretion, und gab Zeugniss sowohl von der in dem Institut herrschenden straffen Disciplin, als von dem darin waltenden frischen, höheren Zielen zustrebenden Geiste. Das zahlreich versammelte Publikum nahm die gebotenen Leistungen mit vielem Beifall auf.

Voss. Ztg.

— Am Charfreitag fand im Konzerthause die zweite leider nicht sehr sorgfältig vorbereitete Aufführung von Ueberlée's Oratorium, Golgatha, statt. Ueber den Werth des Werkes habe ich mich nach seiner vor 2 Jahren stattgehabten ersten Aufführung geäussert. Heut befestigte sich in mir die Ueberzeugung von Ueberlée's hervorragender Begabung für das Malerische und Dramatisch-Wirksame. Wenn seine Oper, welche die Kgl. Hofbühne demnächst zur Aufführung bringt, so tüchtige dramatische Gestaltungskraft zeigt, wie sie in manchen Scenen seines Oratoriums hervortritt, dann dürfte dieselbe einen guten Erfolg erzielen.

E. B.

Bozen. Hier und in Meran hat in den letzten Wochen der schon vom vorigen Jahre her vortheilhaft bekannte schwedische Harfenvirtuose Adolf Sjödén einige Konzerte gegeben, die deshalb erwähnenswerth sind, weil der Konzertgeber in denselben einige von dem Tyroler Minnesänger Oswald v. Wolkenstein (1367 bis 1445) für die Harfe komponirte Lieder,

theils als Lieder ohne Worte, theils im Gesange mit Begleitung der Harfe, zum Vortrag brachte, die bisher noch unbekannt, durch den eigenartigen Text, mehr aber noch durch die musikalische Wiedergabe derselben ein hohes Interesse erregten. Die Lieder hat Hr. Sjoden einem ihm vom Grafen Arthur Wolkenstein in Innsbruck, einem Nachkommen des Minnesängers, zur Einsicht überlassenen Original-Manuskripte entnommen, welches ums Jahr 1432 vom Dichter niedergeschrieben ist und bisher noch nicht veröffentlicht wurde. Im ganzen enthält das Manuskript 100 Lieder Wolkensteins, von ihm selbst komponirt, mit der Uebertragung der mittelalterlichen Notenschrift und der Rhythmisirung eines Theils der Lieder ist der schwedische Harfenvirtuose gegenwärtig noch beschäftigt. Von den sieben Liedern, die er in einem der Konzerte vortrug, erschien als das eigenartigste und doch verständlichste ein Schlachtlied, gedichtet bei der Belagerung von Greifenstein 1418, durch Herzog Friedrich mit der leeren Tasche, bei welcher der Wolkensteiner mit in jener Felsenveste eingeschlossen war, die aber der Herzog unverrichteter Sache aufgeben musste. Die Dichtung ist sehr lebendig, voller Spott und Hohn über den Herzog, der schmählich abziehen muss, die Musik im Marschtakt frisch und kräftig und gar nicht so fern abliegend von unserer heutigen musikalischen Ausdrucksweise. —

Moskau. Vor kurzer Zeit starb bekanntlich in Frankreich der Künstler Nikolaus Rubinstein; da derselbe in Moskau seine Heimath hatte, wo er als Professor an dem Konservatorium lange Jahre hindurch gewirkt hatte, liess sein Bruder Anton Rubinstein die Leiche nach Moskau überführen, wo dieselbe mit grossartigem Pomp in die Gruft eingesenkt wurde. An dieser Feier betheiligte sich ganz Moskau. Die Beerdigung fand am Abend statt, man hatte die Strasse, durch welche sich der Trauerzug bewegte, glänzend erleuchtet, ebenso den Kirchhof. Das Grab umstanden alle die Künstler, die städtischen Behörden und der Adel Moskaus. Die Schüler des Konservatoriums sangen ein Requiem und schmückten den Hügel mit Blumen. Nach der Beerdigung fand — wie es in Russland der Brauch — ein Gastmahl statt, bei welchem man das Andenken des Künstlers durch Reden feierte. — Drei Tage nach dieser Todtenfeier kam aus Wilna eine Benachrichtigung an die Freunde des Verstorbenen, welche die grösste Bestürzung hervorrief. Dort hatte eine Adelsfamilie die Leiche einer jungen Frau erwartet, die in Paris gestorben war. Die Familie öffnete den Sarg, allein statt der weiblichen fand sie eine männliche Leiche in dem Schrein. Längere Nachforschungen ergaben, dass der Todte in Wilna Nikolaus Rubinstein sei und dass man in Moskau, wo Niemand daran dachte den Sarg zu öffnen, eine Frau bestattet hatte. Die Freunde des Verstorbenen befinden sich in der peinlichsten Verlegenheit und wissen kaum, ob sie noch eine Feier veranstalten, oder ob sie ohne jedes Aufsehen die verschickten irdischen Reste des Künstlers bestatten sollen. (Volks-Zeitung.)

Neubrandenburg. Der Instrumentenfabrikant H. Roloff feierte am 21. März c. das Fest des fünfzigjährigen Bestehens seiner Fabrik. Durch die Julirevolution 1830 aus Paris getrieben, wo R. schon ein ähnliches Institut begründet hatte, liess er sich in seiner Heimath Neubrandenburg nieder und war der erste in Norddeutschland, der den Bau der Pianinos kultivirte. Schon 1845 brachte ihm die Gewerbeausstellung zu Berlin für diese Instrumentengattung den ersten Preis, dem im Laufe der Jahre 7 erste Preise andrer Ausstellungen folgten. R. war stets bemüht, sich die Errungenschaften der fortschreitenden Entwickelung des Pianofortebaues anzueignen, soweit sie die Hauptsachen garantirten, nämlich guten Ton, bequeme Spielart und Dauerhaftigkeit. Seine Instrumente sind heute den besten Erzeugnissen der bewährtesten Institute an die Seite zu stellen und zeichnen sich vor vielen durch schönen Ton, grosse Ausgeglichenheit der Register, Solidität und Dauerhaftigkeit aus. Se. Hoheit, der Grossherzog von Mecklenburg-Strelitz ehrte den Jubilar an seinem Festtage durch Verleihung des Titels „Commissionsrath."

Paris. Die Preisausschreibung der französischen Association départementale des compositeurs de musique hat folgendes Resultat ergeben. Für ein Konzertsolo für Streichinstrumente erhielt den 1. Preis Hr. Gabriel Marie aus Paris, den 2. Preis Hr. Hammer aus Paris, ehrenvolle Erwähnung Hr. Dietrich aus Dijon, für ein Solo für Klavier den 1. Preis Hr. Clément Broutin aus Algier, den ersten 2. Preis Hr. Kopff aus Chartres, den zweiten 2. Preis Frl. Marguerite Hasson aus Paris, ehrenvolle Erwähnung Hr. Gabriel Marie, für einen Männerchor a capella den 1. Preis Hr. Emile Pichot aus Paris, den 2. Preis Hr. Jeanmougin aus Baccarat(?), ehrenvolle Erwähnung Hr. Leybach aus Toulouse. Die Werke, welche den 1. Preis erhielten, werden am 5. Juni im Trocadero in Paris aufgeführt werden.

Tokio, 22. Februar. Es wird unsere Landsleute im allgemeinen und das gesangliebende Publikum im besonderen interessiren, dass auch unter den in der Hauptstadt Japans weilenden Deutschen sich eine Vereinigung zur Pflege des deutschen Liedes unter dem Namen „Tokio Gesangverein" gebildet hat. Wenn auch einige Ausländer derselben beigetreten sind, so werden doch ausschliesslich deutsche Lieder gesungen. Eine derartige Vereinigung war schon lange von den Deutschen Tokios angestrebt worden, um einen kleinen Ersatz für den Mangel an musikalischen Genüssen zu haben, erst vor einem Jahre kam sie zu Stande, da sich in einem von der japanischen Regierung zur weiteren Ausbildung der Marinekapellen engagirten Musiker eine geeignete Persönlichkeit für die Leitung des Vereins fand. Das erste öffentliche Auftreten des jungen Vereins fand im Sommer des verflossenen Jahres im Garten des im Uyeno-Parke gelegenen Restaurant Seyoken statt. Eine vier und siebenzig Mann starke Marine-Kapelle unterstützte den Verein durch Vortrag einiger Stücke. Dergleichen Konzerte hatten bis dahin in Tokio noch nie stattgefunden, es hatte sich daher ein zahlreiches Publikum aller Nationalitäten versammelt und zollte dem Vortrag deutscher Weisen ungetheilten Beifall. Der erhebliche Ertrag des Konzertes wurde zu wohl-

thätigen Zwecken verwendet. Auch an einer musikalisch-dramatischen Abendunterhaltung, welche kurz vor Weihnachten vom Club Germania in Yokohama veranstaltet wurde, betheiligte sich der Verein mit einigen Vorträgen. Das Ende Januar fallende Stiftungsfest vereinigte die Mitglieder zu einem Festessen, an dem auch der deutsche Gesandte Theil nahm.

Bücher und Musikalien.

Die Klavierschule nach Grundsätzen von Mendelssohn und Chopin von Ferdinand Friedrich (op. 300), welche vor kurzem im Verlage von Carl Simon in Berlin erschien, ist ein unbedingt empfehlenswerthes Werk, es genügt durchaus allen Ansprüchen, welche man an eine pädagogische Arbeit dieser Art zu erheben berechtigt ist und stellt sich vermöge des übersichtlich geordneten, systematisch sich entwickelnden Lehrmaterials, sowie der nach allen Richtungen hin sich dokumentirenden Gediegenheit in der Durchführung an die Seite der besten, bis jetzt erschienenen Lehrwerke. Grosse Sorgfalt ist auf die Entwickelung der verschiedenen Anschlagsarten verwandt, bei deren Darstellung der Verfasser den mündlichen Uebermittelungen seiner Lehrmeister Mendelssohn und Chopin gefolgt ist. Die Uebungs- und Vortragsbeispiele sind sehr praktisch in der Art ausgewählt, dass der Schüler für den Vortrag klassischer und moderner Kompositionen in gleicher Weise vorbereitet wird, worauf der Verfasser mit Recht besonderes Gewicht legt. Eine hochwillkommene Beigabe sind die zahlreich beigefügten, kurz und klar gegebenen theoretischen Erklärungen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass ein nach dieser Schule unternommener Lehrgang zum besten Ziele führen wird. Zweierlei nur hätten wir in dem Werke auszusetzen. Das erste wäre die verfehlte Zeichnung der Handhaltung, das zweite, die geringe Anzahl der Uebungen mit stillstehender Hand, sowie die zu zeitige Einführung von mehreren aufeinanderfolgenden Noten auf gleicher Tonhöhe. Diese kleinen Ausstellungen schädigen aber den Werth des Werkes aus dem Grunde nicht, weil der einsichtige Lehrer hier durch Einschiebung und Umstellung einer Anzahl kleiner Uebungsstücke wohl Abhülfe wird schaffen können, auch die Verlagshandlung sich entschlossen hat, einem demnächst erscheinenden Neudruck eine bessere Zeichnung der richtigen Handhaltung sowie eine Anzahl neuerer Uebungsstücke beizugeben, welche den Besitzern der ersten Auflage nachgeliefert werden sollen. Die äussere Ausstattung, Druck und Papier sind vortrefflich, der Preis (des kompleten Werkes 3 Mark) ein durchaus mässiger.

Philipp Scharwenka.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Zu 4 Händen:

Th. Kullak: Materialien, Heft III. Primo im Umfang von 5 Tönen. Berlin, Bahn.

Die selbstständige Führung der Stimme in jeder Hand lässt dieses Werk für instruktive Zwecke ganz besonders geeignet erscheinen.

Arno Kleffel: Marsch der Wichtelmänner. Berlin, Simon.

Etwas schwerer als Mozarts D-dur-Sonate zu 4 Händen.

Kuhlau: Op. 44. Sonatinen. In der Ausgabe Steingräber.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Aprilsitzung (12. April) machte der Vorsitzende die betrübende Mittheilung von dem Tode des Herrn Julius Hesse, eines eifrigen Mitgliedes. Der Vorsitzende widmet demselben einen ehrenvollen Nachruf und die Versammlung ehrt das Andenken des Verstorbenen durch Erheben von den Sitzen. Daran knüpft der Vorsitzende Bemerkungen über das Verdienstliche der „Vereinigung für den Sterbefall“, die sich für die Hinterbliebenen Hesse's als recht segensreich erwiesen hat. — Darauf hielt Herr Albert Werkenthin einen Vortrag „über den Elementar-klavierunterricht“. Der Vortragende theilte seinen Stoff in diese 4 Theile ein 1) Lehrstoff, 2) Uebungsstoff, 3) Methodik und 4) Pädagogik. Doch kam derselbe an diesem Abende mit seinem Thema nicht zu Ende. Der Vorsitzende sprach dem Vortragenden für seine grosse Mühe und Sorgfalt den Dank der Versammlung aus und empfahl die Debatte über den ganzen Vortrag bis auf's nächste Mal zu vertagen. Die Versammlung schloss sich dem Wunsche des Vorsitzenden an. Herr Prof. Loeschhorn verehrte der Vereinsbibliothek 1 Exemplar seiner „Klaviertechnik“. Es werden sodann durch den 1. Schriftführer 2 Anträge des Vereinsmitgliedes, Herrn H. Schumann verlesen. Der I. Antrag desselben geht darauf hinaus, für die Musikvorträge einen besondern Abend im Monat zu verwenden. Da eine Extrasitzung ausser der statutenmässigen Monatssitzung eine Abänderung des Statuts erfordert, so kann eine Entscheidung darüber nur in einer Generalversammlung getroffen werden. Zweitens beantragt Herr Schumann, dass der Verein dem Publikum gegenüber in wichtigen Punkten auch wirklich als „geschlossene Körperschaft“ gegenübertreten müsse; so z. B. in Hinsicht auf die nicht durch die Schuld des Lehrers ausfallenden Stunden. Nach dem Antrage des Herrn Schumann solle der Verein beschliessen, in corpore Kinder solcher Eltern etc. nicht zu unterrichten, welche durch die Schuld der Schüler ausfallende Stunden nicht honoriren wollen. Dieser Antrag ruft eine lebhafte Debatte hervor. Das Resultat ist die Annahme eines Amendements Werkenthin, wonach ein darauf bezüglicher Wunsch im nächsten Jahrgange des Vereinsjahrbuches aufgenommen werden soll. — Es folgt eine Mittheilung des Herrn O. Lessmann über die bevorstehende Liszt-Feier am 24. April; endlich die Ballotage.

Dienstag, 10. Mai, Abends 8 Uhr, im kleinen Saale der Königl. Hochschule Sitzung. Tagesordnung: 1. Vortrag des Herrn A. Werkenthin (Schluss). 2. Musik-Vorträge. 3. Verschiedene Mittheilungen.



Offene Stellen.



Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 20 Pfg. berechnet.

Klavier-Lehrer für die Mittelklasse einer Musikschule in einer grösseren Stadt Süddeutschlands. 900 ℳ. Adressen unter A. B. befördert die **Redaktion** dieser Zeitschrift.

Hoyer (Schlesw. Holst.), Organist, Kantor und erster Lehrer 1900 ℳ (300 ℳ ab an Emer.). Wohnung, G. F. Torf 10. April. Synodalausschuss der Pr. Nordtondern zu Tondern.

Warnstedt (Diöc. Quedlinburg), Organist, Kantor u. Lehrer, 1865 ℳ, freie Wohnung und Heizung. Kgl. Regierung.

St. Michaelisdonn (Schlesw. Holst.), Organist und Lehrer 1250 ℳ, freie Wohnung und Garten. Schulinspektor Sievers.

Neuerkirch, Organist und Lehrer, 1000 ℳ und freie Wohnung, Kreisschulinsp. zu Simmern.

Norburg, Organist und Lehrer, 1600 ℳ, freie Wohnung, Feld und Garten. Kgl. Kreisschulinspektion in Apenrade.

Rosperwende, Kantor zu Joh. d. J., 950 ℳ, Wohnung und Feld. Gräfl. Stolberg'sches Consistor. Rossla am Harz.

Bolden (Kreis Demmin), Küster u. Lehrer, 800 ℳ, Wohnung u. Feld. Baron von Maltzahn.

Voßl, Küster und Lehrer, 1140 ℳ, freie Wohnung u. Garten. Kirchenvisitation der Probstei Bredstedt.

Jacobshagen (Reg.-Bez. Stettin), Küster und Lehrer, 1150 ℳ, Kgl. Regierung.

Zwelmen (Diöc. Schkeuditz), Kantor und Lehrer, 1200 ℳ. Graf Hohenthal in Dölkau.

Pabsdorf (Braunschweig), Organist und zweiter Lehrer, 1200 ℳ und Wohnung.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 10. **Berlin, 15. Mai 1881.** **IV. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M.*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M.*

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Richard Wagner's Nibelungen in Berlin.

Von **W. Langhans.**

„Ich gäbe einen Kreuzer drum, wenn's nur zu Ende wäre!" So rief eine Stimme von der Gallerie des wiener Opernhauses während der ersten Aufführung von Beethoven's Symphonie „Eroica", die bekanntlich ihre sämmtlichen Vorgängerinnen an Länge und Reichthum der musikalischen Gedanken ungefähr um das Doppelte übertrifft — einen ähnlichen Schmerzensruf wird mehr als einer der Festspielgäste des Victoriatheaters, wenn nicht auf der Zunge, so doch „in petto" gehabt haben, und ich bin der Letzte, ihm dies zu verübeln, da ich selbst, obwohl als alter Bayreuther von 1873, dem Jahre der Grundsteinlegung des Wagnertheaters und somit „Eingeweihter", doch bei jeder Aufführung des Nibelungenringes unter den geistigen und physischen Anstrengungen leide, welche der ungewohnt massenhafte Konsum künstlerischer Eindrücke während einer Reihe von vier langen Theaterabenden unvermeidlicherweise mit sich bringen muss.

Die Frage, ob der gegen die Nibelungen-Trilogie heutzutage fast allgemein erhobene Vorwurf der übertriebenen Länge und Breite den nachfolgenden Geschlechtern ebenso unbegreiflich sein wird, wie uns jene Klage bei Gelegenheit der ersten Eroica-Aufführung, kann selbstverständlich erst in einer späteren Zukunft ihre Beantwortung finden. Aber schon jetzt müssen wir constatiren, dass die wenigen, seit dem ersten Erscheinen der Trilogie verflossenen Jahre einen wesentlich mildernden Einfluss geübt haben, und dass die Opposition gegen das Werk in dem Maasse schwächer geworden ist, je mehr sich das Publikum mit dem Grundprinzip des Wagner'schen Kunstschaffens, nach welchem nicht die Tonkunst sondern die Dichtkunst den Vorrang im musikalischen Drama beansprucht, vertraut gemacht hat. Diesen bereits im 17. Jahrhundert von Caccini und im 18. Jahrhundert von Gluck so energisch verfochtenen Grundsatz hier noch einmal auszusprechen, würde ich mich scheuen, wenn ich nicht beim jedesmaligen Hören eines der späteren Wagner'schen Werke zu immer grösserer Gewissheit gelangte, dass der Genuss derselben mit seiner Anerkennung unzertrennlich verknüpft ist, dass aber auch wir Modernsten noch weit entfernt sind, ihn in seinem vollen Umfange zur Anwendung zu bringen. Ich bitte den Leser ernstlich, sofern er die Absicht hat, einen der nächsten Cyklen des „Nibelungenringes" zu besuchen, einmal das Experiment zu machen, nicht der Musik sondern der Dichtung seine Hauptaufmerksamkeit zuzuwenden, ich wette, es geht ihm wie mir, dass nämlich die Ermüdung nur dann eintritt, wenn er durch irgend welche Umstände verhindert ist, die Worte zu verstehen, niemals aber, so lange er den Faden der Dichtung ununterbrochen festzuhalten vermag. An das bekannte Wort Gluck's anknüpfend, „Bevor ich komponire, suche ich zu vergessen, dass ich Musiker bin", möchte ich dem heutigen Nibelungen-Besucher empfehlen, auch seinerseits vor allem zu vergessen, dass er Musiker ist, denn als solcher wird er sicherlich nicht auf seine Kosten kommen, da ihn die Musik allein, mit ihrem, durch die dichterischen Anforderungen bedingten unaufhörlichen Wechsel von Motiven und schroffen Gegensätzen mehr verwirren und belästigen, als erheben muss. Dazu will ich aber gleich bemerken, dass bei solchem Verzichten auf den einseitig-tonkünstlerischen Standpunkt

die Musik selbst keineswegs zu kurz kommt; so gut wie Gluck, trotz seines oben citirten Grundsatzes, doch herrliche Musik gemacht hat, so wird auch derjenige, welcher beim Anhören eines Wagner'schen Musikdrama seine Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die Worte richtet, die in den Tonverbindungen liegenden Schönheiten nicht nur nicht überhören, sondern sie sogar leichter erfassen und doppelt geniessen, und hiermit hat er dann auch den Gesichtspunkt gefunden, von welchem aus allein das Kunstwerk Wagner's gerecht beurtheilt werden kann.

Zur Wirksamkeit dieses, nach meiner eigenen Erfahrung untrüglichen Mittels zum wahren Verständniss und rechten Genusse des Nibelungenringes ist übrigens, ausser dem guten Willen des Zuhörers noch dreierlei nöthig: erstens Ohren, welche nicht aus Mangel an Uebung (in Folge der bizarren Sitte bei jeder vokalen Leistung den gedruckten Text nachzulesen) die Fähigkeit eingebüsst haben, Wort und Ton gleichzeitig zu erfassen, zweitens ein darstellendes Personal, welches nicht allein gut singt, sondern auch deutlich ausspricht, drittens ein Orchester, welches seine dynamischen Gelüste derart in jedem Moment zu modificiren gelernt hat, dass die Worte des Sängers ungehindert das Ohr des Zuhörers erreichen und nicht schon bei ihrer Geburt auf den Lippen des ersteren unbarmherzig erstickt werden, wie wir dies z. B. im Opernhause bei jener unseligen Reprise des Tristan im November 1876 erlebten, wo das Werk, nachdem es wenige Monate zuvor glänzenden Erfolg gehabt, durch die Rohheit der Orchesterbegleitung völlig ungeniessbar und für Jahre hinaus mausetodt gemacht wurde. Sehen wir nun zu, um vom allgemeinen zum besonderen überzugehen, in wie weit diesen drei Bedingungen zum Erfolg des Nibelungen-Unternehmens im Victoriatheater genügt worden ist. Da muss ich denn zunächst dem Publikum das Zeugniss geben, dass es nicht nur durch sein vollzähliges Erscheinen, sondern auch durch seine musterhafte Haltung zum Gelingen wesentlich beigetragen hat. Von allen den dem ernsten Kunstfreunde unerträglichen Unsitten gewöhnlicher Theaterabende war hier nichts zu spüren, kein Zuspätkommen Einzelner — wobei übrigens der Hof mit gutem Beispiel vorangegangen war — kein vorzeitiges Aufbrechen ungeachtet der späten Stunde des Schlusses, der Fächer, dies unausstehliche Möbel, welches mit seiner rhythmischen Bewegung den musikalischen Rhythmus so erbarmungslos zu durchkreuzen pflegt, war mit verschwindend wenigen Ausnahmen in den Ruhestand versetzt, die geradezu barbarische Gewohnheit endlich, sofort nach dem Fallen des Vorhanges mit dem Applaus zu beginnen, unbekümmert um das, was das Orchester etwa noch zu sagen hat, machte sich zwar anfangs auch hier bemerkbar, doch wurden derartige Versuche während der ersten Abende durch heftiges Zischen der Majorität schon im Keime erstickt, einer anderen, wenn auch minder barbarischen doch ebenso unkünstlerischen Sitte, dem Applaus bei offener Scene, konnte man wenigstens am ersten Abend nicht ganz entgehen. Vogl's und Schelper's Leistungen im „Rheingold" und der Gesang der Walküren im dritten Akt des folgenden Abends waren von so hinreissender Wirkung, dass eine Zurückhaltung unmöglich war und das Publikum, wie schon bei gleicher Veranlassung in Bayreuth, in stürmischen Beifall ausbrach.

Damit bin ich zu dem zweiten der fraglichen Punkte, zu den Darstellern gelangt, und habe schon zwei Namen genannt, deren vortrefflicher Klang bereits lange zu unserer, von der musikalischen Bewegung etwas abseits liegenden Reichshauptstadt gedrungen ist. Neben diesen beiden aber, welche in Rücksicht des künstlerischen Gesanges, der Deutlichkeit der Aussprache und des dramatisch belebten Spiels das Ausserordentliche leisteten, zeigte schon das „Rheingold" eine ganze Phalanx darstellender Kräfte, die nicht minder geeignet waren, den höchsten Erwartungen zu genügen. Scaria aus Wien und Frau Reicher-Kindermann als Wotan und Fricka übertrafen dieselben sogar noch, indem sie mit Aufbietung einer bewunderungswürdigen gesanglichen wie schauspielerischen Kraft diesen beiden Gestalten eine individuelle Bedeutung zu verleihen wussten, die uns bei der kühlvornehmen Darstellung früherer Interpreten Niemand zugetraut hätte. Als ein durchaus würdiger Genosse der Genannten zeigte sich Herr Lieban, dessen Mime in Hinsicht auf Gesang, Spiel und namentlich auf Deutlichkeit der Aussprache zu dem Allerbesten gehört, was man überhaupt auf der Bühne sehen kann, und der demgemäss auch vom Publikum besonders ausgezeichnet wurde. Von den Vertretern der kleineren Rollen verdienen unbedingtes Lob die Herren Schwarz und Siegmundt (Donner und Froh), ferner Rose und von Reichenberg (Fasolt und Fafner), endlich die Damen Schreiber und Riegler (Freia und Erda), wogegen die Rheintöchter (die Damen Meyhaupt, Klafsky und Löwy) ihrer allerdings fast unüberwindlich schwierigen Aufgabe nicht hinlänglich gewachsen waren. Wie es nach meinen Rheingold-Erfahrungen in verschiedenen Städten den Anschein hat, sollen die unvergesslichen Rheintöchter der Bayreuther Aufführungen von 1876, Lilli Lehmann, Marie Lehmann und Frau Lammert unerreichbar bleiben, und daher musste man sie besonders schmerzlich vermissen, weil gerade Berlin auf diese Künstlerinnen ein gewisses heimathliches Anrecht hat, und sie unter günstigen Verhältnissen ohne Zweifel zur Verfügung des Victoriatheaters gewesen wären.

Die dritte verhängnissvolle Frage, ob das Orchester, dessen Verhalten ich vorhin als eine Existenzbedingung des Wagner'schen Musikdrama bezeichnen musste, sich der Situation gewachsen und dem imposanten Aufgebot darstellender Kräfte ebenbürtig gezeigt, darf ich erfreulicherweise unbedingt bejahen. Wer die häufig mehr als bescheidenen Leistungen unserer Symphoniekapelle kennen gelernt hat, und demgemäss die Möglichkeit bezweifelte, dass sie sich diesmal auch nur leidlich aus der Affaire ziehen würde, der musste wahrhaft überrascht sein, hier ein Orchester ersten Ranges in ihr wiederzufinden, welches nicht nur durch Fülle und Schönheit des Klanges, durch Präcision, und wenigstens was die Streichinstrumente betrifft, auch durch Reinheit der Intonation, vor allem aber durch seine diskrete Begleitung selbst dem verwöhnten Ohre genügen konnte. Dass es einer so [illegible]

nöthigen Transformation der gute Wille der betreffenden Mitglieder so wenig ausgereicht haben kann, wie selbst der äusserste, auf die Proben verwendete Fleiss oder die Verstärkung einzelner Partien durch namhafte Künstler wie Kotek (Violine), Bürger (Violoncell) u. a., wird mir jeder Orchesterkundige zugeben, es bedurfte der genialen Kraft eines Kapellmeisters wie des leipziger Anton Seidl, um etwas derartiges möglich zu machen. Dass dieser vorzügliche Dirigent mit der Partitur bis ins kleinste Detail vertraut ist, wäre ein geringes Lob, wenn ich nicht hinzufügte, dass er auch die Energie bewiesen hat, seinen künstlerischen Willen in allen Einzelheiten durchzusetzen und die Umsicht, beim kleinsten Anzeichen der Gefahr sofort zu ihrer Abwendung das geeignete Mittel zu ergreifen. In diesem Sinne ist er durchaus würdig, unter den Wenigen zu figuriren, welche den schon vor 150 Jahren von Mattheson in seinem „Vollkommenen Kapellmeister" gezeichneten Typus eines solchen verwirklichen.

Mit dem glücklichen Gelingen des „Rheingold" war auch das der drei folgenden Abende schon so gut wie entschieden, und ich darf mich bezüglich der letzteren, da ich die Bekanntschaft mit der Trilogie als Dichtung wohl bei jedem meiner Leser voraussetzen darf, mit wenigen, die Darstellung betreffenden Mittheilungen begnügen. Die „Walküre", zu deren Ausführung sich mit den vorhergenannten Kräften noch die auf der höchsten Höhe gesanglicher und dramatischer Leistungsfähigkeit stehende Trias Herr und Frau Vogl (Siegmund und Sieglinde) und Frau Materna (Brünnhilde) vereinte, erlebte einen Triumph, der in den berliner Theater-Annalen zu den grössten Seltenheiten gehört, weniger glücklich ging es dem „Siegfried", diesem nach meiner und der meisten bayreuther Festspielgäste Meinung bewunderungswürdigsten Theil der Trilogie, da der Darsteller der Titelrolle, der weder durch Stimmmittel noch durch schauspielerische Fähigkeit hervorragende Hr. Jäger an diesem Abend gänzlich undisponirt war und namentlich in einer Weise detonirte, dass selbst die sonst beim Publikum unmittelbar zündenden Theile seiner Partie, wie die Schmiedelieder, die Scene mit dem Waldvogel, die Erweckung der Brünnhilde fast wirkungslos blieben. Etwas besser ging es ihm in der Götterdämmerung, und da die Leistungen der übrigen an dieser tief-ergreifenden Tragödie betheiligten Darsteller, unter denen noch Hr. Wiegand als Gunther, Frau Reicher-Kindermann als Waltraute und endlich die Damen Riegler, Stürmer und Liebmann als Nornen mit Anerkennung zu nennen sind, nichts zu wünschen übrig liessen, so konnte die am Vorabend unverkennbar herrschende Verstimmung im Publikum diesmal nicht aufkommen und damit der erste Nibelungencyclus zu einem erfreulichen, harmonischen Abschluss gelangen.

Nach dem Gesammteindruck zu urtheilen, kann das Unternehmen schon jetzt als völlig gelungen gelten, was wenigstens den zweiten Cyklus betrifft, so dürfte die blosse Ankündigung, dass Herr und Frau Vogl den Siegfried und die Brünnhilde darstellen werden, die Wagnerfreunde nicht minder zahlreich im Victoriatheater versammeln, als es beim ersten Cyklus der Fall war. Auch steht zu erwarten, dass mancherlei scenische Mängel in den folgenden Vorstellungen beseitigt sein werden, denn auf diesem Gebiete hat das Victoriatheater seinem Rufe als Schauplatz aller Feerien- und Ausstattungsstücke der letzten Jahre keineswegs entsprochen. Die zur Verfinsterung der Scene nöthigen Dämpfe machten nicht selten durch ihr Zischen dem Orchester eine unliebsame Konkurrenz, die Schwimmbewegungen der Rheintöchter liess die nöthige horizontale Neigung vermissen, der Kampf zwischen Siegmund und Hunding ging durch eine gänzlich verfehlte Beleuchtung dem Zuschauer so gut wie verloren und nicht minder blieb Siegfrieds Kampf mit dem Drachen dem höher sitzenden Theil des Publikums unsichtbar, da die zu tief hängenden Zweige der Linde den Hintergrund der Bühne verdeckten. Als einen argen Regieschnitzer endlich muss ich es bezeichnen, dass die Tödtung des Riesen Fasoldt durch seinen Bruder Fafner beinahe hinter den Koulissen vor sich ging, wodurch das Furchtbare dieser Scene völlig abgeschwächt wurde; muthet man schon dem Publikum zu, Vorgängen von so krasser Realität beizuwohnen, wie die Bezwingung Brünnhildens durch Siegfried im ersten Akt der Götterdämmerung, so muss man ihm auch den Anblick jenes Konfliktes gewähren, bis zum völligen Abschluss desselben, dem Fallen Fasoldts und dem Hinwegschreiten des goldbeladenen Fafner über die Leiche seines Bruders. — Als scenisch gelungen kann ich nur die Götterdämmerung gelten lassen, in welcher besonders noch die während des zweiten Aktes auftretenden Volksmassen, von denen die „Mannen" sich übrigens noch durch vorzüglich energische Gesangsleistungen auszeichneten, malerisch wirksam waren.

Ein wesentliches Moment des Gelingens der ganzen, wie Jeder zugeben muss, gewagten Unternehmung war ohne Zweifel die Anwesenheit des Autors, nicht allein bei den letzten Proben, sondern auch während der sämmtlichen vier Aufführungs-Abende. Bei seinem jedesmaligen Erscheinen in seiner, der kronprinzlichen gegenüberliegenden Proscenimsloge mit Jubel begrüsst, war er selbstverständlich auch am Schluss jeder Vorstellung der Gegenstand begeisterter Ovationen. Den Höhepunkt aber erreichte der Enthusiasmus des Publikums, als der Meister sowohl nach dem „Rheingold" wie nach der „Götterdämmerung" auf der Bühne erschien und beide Male eine kurze Ansprache hielt, ungefähr des Inhalts, dass der gespendete Beifall diesmal nicht ihm gebühre, sondern den trefflichen Künstlern, welche mit seltener Selbstverläugnung die Mühe auf sich genommen haben, sich in seinen Stil hineinzuleben und sein Kunstwerk in geeigneter Weise zu interpretiren. Schliesslich sprach er noch dem Kapellmeister Seidl und dem Leipziger Theaterdirektor Angelo Neumann seinen besonderen Dank aus, dem letzteren, dass er den Muth gehabt habe, sein an Schwierigkeiten so reiches Werk in einer durch Kunstgenüsse jeder Art verwöhnten Grossstadt zur Aufführung zu bringen. Diesem letzteren Danke wollen auch wir uns von ganzem Herzen anschliessen, denn das Neumann'sche Unternehmen ist für Berlin in doppelter Hinsicht bedeutungsvoll, einmal haben wir — um ein bekann-

tes Wort Wagner's zu citiren — „gesehen, was wir können", d. h. die praktische Ausführbarkeit des Nibelungenringes in der Reichshauptstadt ist erwiesen worden, und sodann ist unser Publikum endlich in den Stand gesetzt, sich über das vielbestrittene Wagner'sche System ein selbstständiges Urtheil zu bilden.

Ueber den ästhetischen Werth, den dasselbe nach meiner Meinung beanspruchen darf, hier nur noch einige Worte, da der Leser schon am Eingang meines Berichtes gesehen haben wird, dass ich mit dem Wagner'schen Prinzip einer engeren Verschmelzung von Tonkunst und Dichtkunst als in der bisherigen Oper, durchaus einverstanden bin. Um dies Prinzip in seiner vollen Berechtigung anzuerkennen, dazu gewährt uns die Kunstgeschichte sichere Anhaltspunkte. Wie die Individuen, so sind auch die Künste in einem beständigen Kampf ums Dasein oder was fast gleichbedeutend ist, um die Suprematie begriffen, und unter ihnen ringen namentlich die Ton- und die Dichtkunst mit einem von Jahrhundert zu Jahrhundert wechselnden Erfolge. In der Geschichte der Oper sahen wir mehr als einmal die letztere in ein sklavisches Abhängigkeitsverhältniss zu der ersteren herabgedrückt, und in solchen Momenten thut dann ein Mann noth, der mit genialem Seherblick und eiserner Hand das Gleichgewicht wiederherstellt. Dass dieser Mann als sterblich Geborener nicht unfehlbar ist und folglich das Zünglein der von ihm regulirten Gerechtigkeitswage niemals genau in der Mitte bleibt, darf uns um so weniger wundern, als bisher noch jeder Reformator, auf welchem Gebiete es auch sein möge, mehr oder weniger über sein Ziel hinausgeschossen hat. In diesem Sinne will ich den Gegnern Wagner's gern zugeben, dass sein Werk nicht vollkommen ist, und dass es ihm, was speziell seine Musik betrifft, früher oder später passiren kann, von einem ihm auf diesem Gebiete überlegenen Rivalen überflügelt zu werden, wie vor hundert Jahren sein Kunstgesinnungs-Genosse Gluck durch Mozart. Bis zum Eintritt dieses Zeitpunktes jedoch thäten wir gut, mit einem Künstler von Wagner's Bedeutung nicht zu hadern wegen jeder Elle Terrain, welches er auf ästhetischem Gebiete nach unserer Meinung vielleicht mit Unrecht okkupirt hat, sondern unsre ganze Kraft daran zu setzen, uns mit seinem künstlerischen Gedankengange und mit seiner Methode möglichst vertraut zu machen. Es ist eine alte, unumstössliche Wahrheit, dass in der Kunst nur derjenige etwas Bedeutendes zu leisten vermag, der sich die Arbeiten seiner Vorgänger völlig angeeignet hat, und selbst der Genius eines Beethoven konnte erst dann seine Schwingen entfalten, nachdem er die Musik Mozarts und Haydns in sich aufgenommen und sie sich vollständig assimilirt hatte. Darum ist es für die Gegenwart, sofern sie nicht auf jeglichen Fortschritt in der dramatischen Kunst verzichten will, eine Pflicht, sich ohne Vorurtheil und mit Eifer dem Studium des Wagner'schen Kunstwerkes zu widmen. Nur auf diesem Wege können die Hoffnungen der Freunde Wagner's, dass die von ihm gegebene Anregung reiche Früchte bringe, sowie seiner Gegner, dass die von ihm begangenen Ausschreitungen rektificirt werden, sich erfüllen, und nur unter dieser Bedingung dürfen wir der jüngeren Generation dramatischer Komponisten ein „Vivat sequens" mit auf den Weg zurufen.

Rückblicke auf Rossini und die italienische Oper in Wien.

Von **Louis Schlösser.**

(Schluss.)

Kaum möchte ich noch wagen, nach einer so langen Reihe von Jahren, nachdem die Werke, die damals alle Welt elektrisirten, beinahe ganz verschwunden sind und eine neue Aera am musikalischen Horizont heraufgezogen ist, von dem Enthusiasmus zu sprechen, den ein solcher Verein von Kunstgrössen auf den Erfolg der Oper Otello ausübte. Die bedeutendsten Kenner versicherten, nie ein ähnliches Ensemble gehört zu haben. Man müsste die Berichte jener Zeit gelesen, die unzähligen Hervorrufe, Kränze und Lorbeerspenden mit angesehen haben, um sich eine Idee von dem Beifallssturm zu machen, der die Mauern des Hauses in's Wanken zu bringen drohte. Es würde den Umfang dieser Mittheilungen überschreiten, wollte ich der immerwährenden Triumphe gedenken, deren Zenith unser Meister zehn Jahre später in Paris erst mit dem letzten seiner dramatischen Werke, mit Tell, erreichen sollte!

Schon bei Artaria hatte mir Rossini die Absicht zu erkennen gegeben, seinem hochbetagten, seit länger als einem halben Jahrhundert hier lebenden Landsmann, in dessen Hause ich eingeführt war, einen Besuch abzustatten. Ohne dass er dessen Namen zu nennen nöthig hatte, errieth ich ihn sogleich und eilte seinen Auftrag zu erfüllen.

Von einer längst erloschenen Ruhmesglorie umgeben, wirkte der einst so hochberühmte Anton Salieri, der Komponist der Opern Palmyra, Axur, die Danaiden und vieler anderen Werke, noch in seinem drei und siebzigsten Jahre als Hofkapellmeister der kaiserlichen Kapelle und Direktor der Singschule. In Legnano 1750 geboren, kam er schon im 16. Jahre nach Wien und bekleidete seit 1788 die genannte Stelle. Ein Kreis junger Damen und Herren versammelte sich beinahe täglich um den noch geistig frischen, doch körperlich leidenden alten Herrn, der selten nur, ausser wenn seine Funktionen ihn zur Kirche riefen, das Haus verliess. Von Czerny bei ihm eingeführt und auf das Zuvorkommendste aufgenommen, gewährten mir die Hauskonzerte, wo der Gesang eifrig gepflegt wurde, viele genussreiche Stunden und bald fühlte ich mich in der Mitte der Kunstnovizen so heimisch, dass ich Theil an den Sing- und Theoriestunden nahm, die Salieri mit Jünglingsfrische

ertheilte.*) Hierher führte ich heute Rossini. Schon unter der Thüre kam ihm der alte Herr voller Freude entgegen und liess ihn gar nicht zu Entschuldigungen wegen seines verspäteten Besuches kommen, da es ihm wohlbekannt sei, wie wenig Zeit einem Komponisten das Einstudiren seiner Opern übrig lasse. Er umarmte den jüngeren Meister mit einer Herzlichkeit wie einen geliebten Sohn, während letzterer mit kindlicher Ehrfurcht ihm die Hand küsste und unermüdet seine Fragen über Italien, seine geliebte Heimath, die er seines hohen Alters wegen seit vielen Jahren nicht gesehen, auf das Ausführlichste beantwortete. Es lag in dieser Begegnung etwas ungemein Rührendes, zur Seite des in vollster Manneskraft blühenden Erdbeers, die gebeugte Gestalt des Greises zu erblicken, dessen Gedanken wohl in den Orangenhainen seines Vaterlandes weilen mochten, seitdem Rossini in's Zimmer getreten war. So werthvoll für den Biographen auch die Mittheilung jener von Sonnenschein und Wolken, von Erfolgen und Missgeschick wechselnden Perioden sein mag, welche Salieri von seinem caro figlio, wie er Rossini nannte, erfuhr, so übergehe ich dennoch deren Aufzeichnung, um den weiteren Verlauf des Besuches zu erzählen. Die anwesenden Eleven, hingerissen von der Liebenswürdigkeit des berühmten Gastes, hatten eine Canzonette ihres Lehrers vorbereitet, die sie nun mit so wohlklingenden Stimmen, so gleichmässig, graziös und ausdrucksvoll sangen, dass Rossini seinen Beifall in beredten Worten erklärte, einige der jungen Damen als die Diva's der Zukunft bezeichnete und ihnen eine Pasta, Grisi, Garcia u. A. als leuchtende Vorbilder nannte. Ein vielfaches „Evviva, Evviva“ erfüllte die Räume und mit jugendlichem Uebermuth bestürmten Alle den „carissimo maestro“ so lange mit Bitten und Flehen, bis er sich an's Klavier setzte und ihnen eines seiner launigen Stücke, une petite Caprice, vorspielte, was natürlich stürmischen Applaus und erneuerte Bitten hervorrief, ihn auch als Sänger bewundern zu dürfen. Wie hätte er da den schönen Augen und rosigen Gesichtchen widerstehen können! Mit den vorausgehenden Worten: „Sie werden nur einen meschino cantatore hören“ begann er die Arie aus Otello mit so edlem, schönem Ausdruck zu singen, dass die sympathische Stimme weder Klang noch Ausgiebigkeit vermissen liess. Nachdem der begeisterte Jubel sich einigermassen beruhigt hatte, trat Salieri mit feuchten Augen auf ihn zu und sprach in tiefer Bewegung: „In Dir, mein Sohn, begrüsse ich den Ruhm und Stolz des Vaterlandes. Dein Genie rettete die Oper Italiens vom drohenden Verfall. Ziehe hin, vollende die Sendung, zu der Du berufen!“ Rossini, tief ergriffen von dieser gleichsam prophetischen Anrede, vermochte kaum einige Worte darauf zu erwidern, und eine gehobene, doch zugleich freudige Stimmung hatte sich unserer Aller bemächtigt, als wir diese Scene verliessen. Wenige Tage nach dieser Begebenheit fand die Vorstellung des Barbiere di Seviglia mit dem unvergleichlichen Lablache in der Titelrolle, dem Prototyp aller Factotums dieser Gattung statt. Rossini schrieb bekanntlich 1816 die Oper, welche das Entzücken der musikliebenden Welt geworden und bis heute geblieben ist, in der unglaublich kurzen Zeit von beinahe drei Wochen. Die Aufführung war vortrefflich, der Gesammteindruck so aussergewöhnlich, wie man sich in den Annalen der komischen Oper keines ähnlichen erinnern konnte. Der Enthusiasmus war auf den Siedegrad gestiegen, das Hervorrufen endlos, orkanartig.

Dem melodienreichen Werke sollte aber noch ein Anderes, ein Nachspiel, ein Ausklingen des theatralischen Genusses folgen, das ich seiner originellen Verlaufes wegen unmöglich unerwähnt lassen kann. Die nur zweiaktige Oper war früh zu Ende. Aus den geöffneten Eingängen strömte die Menge der Theaterbesucher ins Freie, aber auch in den Strassen herrschte ein auf und ab wogendes Gedränge, das von einer Minute zur andern zunahm und sich nach Rossini's naheliegender Wohnung in flutenden Massen bewegte*). Vor derselben hatte bereits eine unabsehbare Menschenzahl sich versammelt, denn wie ein Lauffeuer war die Nachricht kund geworden, dass dem beliebten Meister eine solenne Nachtmusik gebracht werden sollte. Tageshell war die Strasse beleuchtet, Orchester und Chöre aufgestellt, des Winkes ihres Dirigenten Conradin Kreutzer, Kapellmeister der kaiserlichen Oper, zum Anfangen gewärtig. Alsbald begann man mit den Klängen der Semiramis-Ouverture. Nach den ersten Takten schon erschien Rossini auf dem Balkon, an der Hand seines Freundes Lablache, von einem tausendstimmigen „Evviva“ begrüsst. Aufmerksam hörte er den Instrumentalisten zu und applaudirte lebhaft die glänzende Ausführung. Es folgten hierauf prachtvolle Chöre aus Maometto secondo (später in Paris als „die Belagerung von Corinth“ umgearbeitet). Jetzt erklang Mayseder's Zaubergeige unter lautloser Stille der Zuhörer. Der Künstler spielte die Paganini gewidmeten Variationen so bewunderungswürdig schön, dass die Versammelten in laute Huldigungen ausbrachen, Rossini selbst herunter auf die Strasse eilte, Kreutzer und Mayseder wie im Triumphe mit auf den Balkon führte. Ein frenetisches Bravo, das einer Kanonensalve glich, erfüllte die Lüfte, Gruppen postirten sich auf Stühlen und Bänken, warfen Blumen dem Maestro zu, kurz es war ein so tumultuöser Jubel, dass ich einem mir zur Seite im Gedränge stehenden ganz unbekannten Herrn unwillkürlich meine Freude darüber zu erkennen geben musste. „Ja, schauen's“ erwiderte er, „so machen's halt die Wiener wenn sie Einen gern haben.“ Es war, wie ich nachträglich erfuhr, der Bruder des Kaisers, Erzherzog Anton, welcher mir diese Antwort gab.

Wie unendlich diese Zeichen von Bewunderung und Herzlichkeit Rossini erfreut haben mussten, konnte man an dem folgenden improvisirten Nachspiel erfahren, als derselbe einen Moment in's Zimmer zurücktrat und gleich darauf mit Hilfe Lablache's ein Klavier auf den Balkon herausschob und

---

*) Auch Franz Schubert fand ich da, sowie die nachmals berühmten Sängerinnen Unger und Hähnel.

*) Er wohnte Singerstrasse, die in die Kärnthnerstrasse mündet.

Beide nach einigen Akkorden das Recitativ und Duett zwischen Almaviva und Figaro mit einer Verve und humoristischen Betonung bei sternenheller Nacht sangen, der Autor das Orchester durch die Tasten so vollstimmig interpretirte, dass der Gedanke an Theater, Kostüme und Dekorationen völlig verschwand und die Macht der Töne in diesem Intermezzo einen ihrer heitersten Triumphe feierte. Dreimal schmetterten die Trompeten und Pauken, Hörner und Trombonen ihre jubelnden Fanfaren dem Meister entgegen, übertönt von den Beifallsrufen der Tausenden von Zuhörern. —

Rossini reiste bald hierauf, schon vor dem Schluss der italienischen Saison, von Wien ab. Erst im folgenden Jahre in Paris war es mir vergönnt, ihn wieder zu sehen; aber auch später, nachdem sein **Comte Ory**, **le Siège de Corinthe** und **Tell** schon erschienen waren und er meistens auf seinem Landsitze in Passy wohnte, bis wenige Jahre vor seinem Tode, habe ich ihn öfters besucht und stets die freundlichsten Erinnerungen von ihm mitgenommen.

Jene Zeit und die **intimen Plaudereien** mit dem Altmeister dürften dem Verfasser dieses wohl zum Stoff für künftige Mittheilungen werden.

Epilog.

Eine wonnevolle Frühlings- und Sommerzeit konnte man sie nennen, da in der österreichischen Kaiserstadt so bedeutende Kunstgrössen sich zusammen fanden, die Elite der Sänger Italiens unter der Aegide **Rossini's** in frischer Jugendkraft blühten und **wirkten**. Erinnern wir aber zugleich daran, dass Carl Maria von Weber zur selben Zeit hier weilte, um die vor kurzem vollendete Euryanthe mit Therese Grünbaum, Henriette Sonntag, Haitzinger, Forti zu studiren und die deutsche Kunst nach dem Erscheinen des Freischütz durch eine neue, unvergängliche Schöpfung zu bereichern. Viele Jahre sind seitdem vergangen, verblüht die gemüthliche Heiterkeit, die jene Zeit umfing, doch unvergessen schweben die Bilder der Erinnerung vor des Verfassers Sinnen, so oft er die Autographen Salieri's und Rossini's betrachtet, die sein Album zieren.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 19. Mai.

Noch ein Wort über Liszt's Christus.

Fast ohne Ausnahme ist die Kritik dem Werke des genialen, verehrungswürdigen Meisters vorurtheilslos gegenübergetreten, sie hat sich grosse Mühe gegeben, die richtige Stellung zum Christus, den richtigen Maassstab zu seiner Beurtheilung zu gewinnen. Man fand, ein Oratorium, eine Passion, ein geschlossenes Kunstwerk sei das Werk überhaupt nicht, man sah ein, dass hier dasjenige, was zur Rechtfertigung der Form der sinfonischen Dichtung, bei der der Inhalt die Form wohl zu bestimmen vermag, angeführt werden könne, nicht geltend zu machen sei, da in einem Werke wie Christus der Text Theil an der formellen Gestaltung haben müsse. — So ordnete man dasselbe der Gattung der katholischen Kirchenmusik unter und suchte besonders darin „die Wechselbeziehungen zwischen dem Geistlichen und der Gemeinde und beider zur religiösen Idee“ hervorzuheben. Dadurch liessen sich nun allerdings das Bruchstückartige, die lang ausgesponnenen Instrumentalsätze: Pastorale, Marsch der drei Könige etc. rechtfertigen, verharrt doch in der katholischen Kirche die Gemeinde in grösserer Passivität als in der evangelischen, werden doch in ihr dem Geistlichen wie dem Chor, der Orgel und dem Orchester zum grossen Theil das Vermittleramt zwischen dem Individuum und seinem Gotte zuertheilt. Liesse sich also die Gestaltung des Christus von diesem Gesichtspunkte aus wohl begründen, so würde demselben aber folgerichtig auch nur in der Kirche und beim Gottesdienst der richtige Platz einzuräumen sein, da das Bruchstückartige, welches mit dem Wesen eines geschlossenen Kunstwerkes nichts gemein hat, sich aus der Art des katholischen Gottesdienstes naturgemäss ergiebt. Aber auch hier würde man, selbst die Uebereinstimmung mit Liszt's Ausdrucksart vorausgesetzt, auf ein Haupterforderniss für jedes Kunstwerk, Styleinheit nämlich, nicht verzichten dürfen. Diese aber sucht man im Liszt'schen Christus vergeblich. Die Vermengung modernster individueller Empfindungsweise mit Anklängen an alte Kirchen- und populäre Volksweisen (selbst die Melodie der Pifferari hört man in einem der Instrumentalsätze) lässt eine einheitliche Stimmung nicht aufkommen. Und auch mit Liszt's Ausdrucksart wird sich Mancher nicht einverstanden erklären. Von einem allseitig beanlagten und durchgebildeten Komponisten ist zu verlangen, dass er allen Stylarten gerecht zu werden verstehe und den Kirchenstyl nicht vermische mit dem des Bühnenpathos und der Sprache individueller Leidenschaftlichkeit. Was würde ein Prediger für einen Eindruck auf ein gebildetes Publikum ausüben, wenn er die Würde seiner Rede, welche Belehrung und Erhebung gewähren soll, durch sinnliche, lyrische Ergüsse und Ausbrüche leidenschaftlicher Empfindung beeinträchtigte. „Die Kunstformen der Zeit dürfen in der Kirche nur ihre strengste, reinste, würdevollste Anwendung finden und obgleich eine kirchliche Musik nicht undramatisch zu sein braucht, so gehört doch der Bühnenpathos die rein subjektiven Leidenschaft gewiss nicht vor den Altar“, so charakterisirt Riehl das Wesen der echten Kirchenmusik. Die bezaubernden Einzelnheiten, welche Liszt's Werk enthält, erfüllen uns mit aufrichtiger Hochachtung vor dem Genie des Komponisten, solche allein bilden aber noch kein vollkommenes Kunstwerk.

Nun muss aber zugestanden werden, dass Liszt's Christus alle jene Eigenschaften besitzt, welche der Komponist selbst als unerlässlich für das Wesen der „zukünftigen Kirchenmusik“ bezeichnet. Er sagt in

einem Aufsatze: Zukünftige Kirchenmusik" aus dem Jahre 1834: „Die Musik, die wir in Ermangelung einer anderen Bezeichnung die humanitäre taufen möchten, sei weihevoll, stark und wirksam, sie vereinige in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche, sie sei zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhmvoll, klar und innig." Ich glaube schwerlich, dass irgend ein anderer Komponist der Neuzeit diese Grundsätze zu den seinigen machen und danach Kirchenmusik komponiren wird.

Emil Breslaur.

— Mittwoch, den 27. April in der Sing-Akademie: **Liszt-Abend;** Klavier-Vortrag von Original-Kompositionen Franz Liszt's (geb. den 22. Oktober 1811) durch **Dr. Hans von Bülow.** —

Der 4te und letzte Akt des glänzenden Schauspiels, welcher zur Feier der Anwesenheit Liszt's in unserer Stadt in Scene gesetzt war, spielte in der Sing-Akademie. Es handelte von den schöpferischen Thaten des Meisters auf dem Klavier, einziger Akteur war Hans von Bülow, Requisit: ein wundervoller Bechstein'scher Flügel. Den Inhalt giebt mit beredten Worten das Riesen-Programm: Grosse Sonate, R. Schumann gewidmet, Au lac de Wallenstedt, Eclogue, Au bord d'une source, Les cloches de Genève, Legende: Saint François de Paule marchant sur les flots. Etüden. Paysage, Feux follets, Waldesrauschen, Gnomenreigen; Zweite Ballade; Polonaise E-dur, Mazurka, Valse Impromptu, Scherzo und Marsch D-moll. Ihm gegenüber behält Rabbi ben Akiba nicht Recht mit seinem: „Es ist Alles schon dagewesen". Solch ein Programm, von einem einzigen Spieler ausgeführt, war noch nie da, so lange Klavier-Konzerte, ja überhaupt Konzerte gegeben werden. Es sollte in allen Konservatoriums-Sälen unter Glas und Rahmen aufgehängt werden zu Nutzen und Frommen der heranwachsenden pianistischen Jugend, dass sie bewundernd aufblicke zu diesem Monument höchster und edelster Künstlerschaft. Denn Bülow (und das lehren uns seine Programme) ist nicht nur einer der grössten Techniker, die je gelebt, sondern auch ein edler Künstler Ihn adelt der Geist. Der Geist, der ihn treibt, seine Vollkraft nur den höchsten und hehrsten Aufgaben der Kunst zu weihen; der Geist, der ihn nicht ruhen und rasten lässt von der Arbeit an sich; der allen seinen Leistungen den Stempel des unverwandten Fortschrittes aufprägt, und ihnen dadurch eine Ursprünglichkeit und Frische verleiht, die von überwältigender Wirkung ist. Doch genug von dem Lobe dieses echten „Ritters vom Geiste" Es möchte den Lesern zu viel, zu wenig dennoch für Bülow selbst sein. Berichten wollen wir nur noch, dass Liszt bis zum Schluss des Konzertes anwesend war, dann stürmisch gerufen hervortrat, und seinem Schüler, dem grossen Meister durch Umarmung und Kuss dankte. Dankte in seinem, aber auch in unser aller Namen, die wir auf seinen Ruf gekommen waren und nun schieden mit der Erinnerung an zwei der schönsten Stunden in unserm Konzertleben.

A. Werkenthin.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Am vorigen Dienstag musste die schon angekündigte Sitzung des Vereins der Musiklehrer und Lehrerinnen unvorhergesehener Hindernisse wegen ausfallen. Dafür versammeln sich die Mitglieder am nächsten Dienstag, den 17. abends 8 Uhr zu einer Sitzung, in welcher die bereits festgestellte Tagesordnung erledigt werden soll.

— Die Singakademie hat den königl. Kammersänger Herrn Betz zum Ehrenmitgliede ernannt und demselben ein künstlerisch reich ausgestattetes, von Herrn Grunert ausgeführtes Diplom durch ihre Vorsteher überreichen lassen.

— Professor Dr. L. Stark, der bekannte Musikschriftsteller wurde von der Königl. Akademie zu Rom, wie auch von der zu Bologna zum Ehrenmitgliede erwählt.

— Herr Professor Jähns, der feinsinnige Komponist und Verfasser des grossen berühmten Werkes über C. F. v. Weber ist durch Verleihung des rothen Adlerordens 4ter Klasse ausgezeichnet worden.

— Das Freie Deutsche Hochstift für Wissenschaft, Kunst und allgemeine Bildung zu Frankfurt a. M. hat den Redakteur dieser Zeitschrift zum Meister und Ehrenmitgliede ernannt und ihm ein künstlerisch ausgeführtes Diplom überreichen lassen.

— Ich führte am letzten Sonntag in meiner Ausstel[illegible]gogischer Lehr- und Hilfsmittel den von Professor D Conelli in Bologna erfundenen Geigenhalter vor. Derselbe ermöglicht ein freies Schweben der Geige am Kinn, weder Druck des Unterkiefers noch des Schlüsselbeines noch Hilfe der linken Hand sind nöthig, um die Geige in der richtigen Stellung zu erhalten. Die Kraft, welche bisher die linke Hand aufwenden musste, um die Geige zu heben, kommt jetzt der freieren Beweglichkeit der Finger zu Gute. Die feste, nur eine kleine Wendung zulassende Stellung des Instrumentes erzwingt eine die Saiten rechtwinklig durchschneidende, die Reinheit des Tones befördernde Führung des Bogens. Die Haltung des Spielers ist freier, da die Schulter nicht mehr gehoben zu werden braucht, die Kopfnerven und die Brust werden geschont. Herr Professor Joachim, Herr Konzertmeister Hubert Ries, die Herren Kammermusiker Holländer und Tornauer, Seminarmusiklehrer Schwarzlose und andere prüften den Geigenhalter eingehend und fällten das günstigste Urtheil über die neue Erfindung, dem ich mich aus vollster Ueberzeugung anschliesse. E. Breslaur.

Wien. Dem Herrn Hans Schmitt, Lehrer am hiesigen Konservatorium, ist für seine Klavier-Unterrichtswerke von der Jury der Internationalen Ausstellung in Melbourne der I. Preis für „gründliche und vollständige Unterrichtsmethode" zuerkannt worden.

Bücher und Musikalien.

Das 53stufige Tonsystem.

Von Dr. Hugo Riemann.

Herr Professor Gustav Engel veröffentlicht soeben eine Broschüre: „Das musikalische Harmonium“ (Berlin, C. Babel, 1881, 73 S. 8°), die laut Fortsetzung des Titels den Zweck hat, die reinen Tonverhältnisse zu veranschaulichen und diese Aufgabe in zufriedenstellender Weise löst. Das Schriftchen athmet den Geist Hauptmann-Helmholtz, d. h. es steht auf dem vorgeschobensten Posten musikalischer Wissenschaft und Philosophie und sucht beide in Einklang zu bringen. Beiläufig sei bemerkt, dass Herr Prof. Engel, der ein entschiedener Anhänger Hauptmanns in der Theorie ist, A. von Oettingen's „Harmoniesystem in dualer Entwickelung“ (1866) nennt (allerdings mit unkorrektem Titel, S. 40), ohne sich jedoch darüber zu äussern, wie er sich zu der Fortentwickelung von Hauptmann's System in streng dualem Sinne stellt; die Tonleitern S. 64 beweisen, dass er kein Dualist ist. Das nur nebenbei.

Prof. Engel legt sich in seiner verantwortlichen Stellung als Gesanglehrer an der Kgl. Hochschule ernsthaft die Frage vor, ob die neuerdings so mächtig hervortretenden Bestrebungen, die reine Stimmung gegenüber der temperirten zur Geltung zu bringen, im Prinzip berechtigt sind, und ob es nicht eine Sünde am musikalischen Gehör ist, wenn man das Unterscheidungsvermögen für kleine Tonhöhenunterschiede systematisch abstumpft durch Erziehung in den ungenauen Verhältnissen der 12stufigen gleichschwebenden Temperatur. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass allerdings das Unterscheidungsvermögen soweit geht, dass manche Abweichungen von den reinen Verhältnissen, welche die 12stufige gleichschwebende Temperatur bedingt, vom Ohr übel bemerkt werden, muss es daher für wünschenswerth halten, dass bei der Ausbildung des Sinnes für Tonhöhenunterschiede Instrumente zur Anwendung kommen, welche Töne, die um ein syntonisches oder pythagoräisches Komma (4. Quint: Terz, resp. 12. Quint: Octav = 81 : 80 und 531441 : 524288) von einander abweichen, unterscheiden, und hält dafür geeignet ein 53stufiges temperirtes Harmonium, d. h. ein Instrument, das innerhalb des Umfangs einer Oktave anstatt 12 halbe Töne 53 Neuntel-Töne unterscheidet. Uebrigens aber will er keineswegs die strikte Durchführung der akustisch reinen Intonation, sondern ist mit Hauptmann der Ansicht, dass die verständnissvolle Beseelung der Töne den Leitton verschärft und die kleine Septime und None vertieft.

Zur Veranschaulichung der akustischen Verhältnisse der Töne hat Prof. Engel sich der absoluten Schwingungszahlen bedient, welche sich dazu allerdings viel besser eignen, als die Schwingungsquotienten. Aus Raumersparnissgründen hat er aber gegen die Anschaulichkeit gefehlt, indem er z. B. S. 41 die Schwingungszahlen der 53stufigen temperirten Skala durch Zeilen fortlaufend neben einander setzte, anstatt untereinander mit Hinzufügung der Stufenzahl.

Es ist zu bedauern, dass Prof. Engel nicht von den einschlägigen Arbeiten des gelehrten Leipziger Philosophen F. W. Drobisch Notiz genommen hat, welcher nach dem Vorgange Eulers zur eminent anschaulichen Versinnlichung der Tonverhältnisse sich statt der Quotienten oder der absoluten Schwingungszahlen der Logarithmen bedient, welche gleiche Quotienten in gleiche Differenzen verwandeln und selbst für denjenigen, welcher die Entstehung, den mathematischen Sinn der Logarithmen nicht völlig begriffen hat, direkt anschaulich sind. Eine besondere Art von Logarithmen, die auf Basis 2, d. h. diejenigen, welche jeden Schwingungsquotienten als eine Potenz von 2 darstellen, sind von Euler für die Musik speciell ersonnen, weil sie, den Ausgangston als 0,000000 gedacht, die Oktave als 1,000000 und die Doppeloktave als 2,000000 etc. darstellen, und die Identität der musikalischen Bedeutung der um eine Oktave auseinanderliegenden Töne dadurch veranschaulichen, dass die Mantissen (die Decimalen, rechts vom Komma) identisch sind und nur die Charakteristik (die ganze Zahl vor dem Komma) um eine Einheit differirt. Ref. hat bereits vor 8 Jahren zur bequemern Uebersicht über die akustischen Verhältnisse in seiner „Musikalischen Logik“ (1873) eine Tabelle von 143 Werthen innerhalb der Oktave in Logarithmen auf Basis 2 bekannt gegeben. Hier ist ein Auszug derselben mit Einfügung der Werthe der 53stufigen Skala.

Da anstatt c jeder beliebige andere Ton zum Ausgangspunkt genommen werden kann und wenn er gleich 0, gesetzt wird, stets dieselben Verhältnisse sowohl in der reinen Stimmung als in beiden temperirten Systemen finden wird, so genügt es für vorliegenden Zweck vollkommen, die Töne c gegenüberzustellen, welche in einem fassbaren harmonischen Verhältniss zu ihm stehen.

12stufig temperirt:	Akustisch rein:	53stufig temperirt:
0,000000 . . .	c = 0,000000 . . .	0,000000
	c̄ = 0,017920 (synton. Komma)	
	. . .	0,018868
	bis = 0,019550 (pythagor. Komma)	
	c̿ = 0,035840 (dopp. synt. Komma)	
	. . . .	0,037736
	. . . .	0,056603
	cis = 0,058894 (chromat. Sekunde 25 : 24,	
	des = 0,075180 (pyth. Halbton 256 : 243)	
	. . . .	0,075471
	cis̄ = 0,076813 (chrom. Sekunde 135 : 128)	
0,083333		
	des̄ = 0,093111 (diaton. Halbton 16 : 15)	
	. . . .	0,094339
	cis̿ = 0,094734	
	des̿ = 0,111079 (gr. Limma 27 : 25	

. 0,113193
. . . . 0,132075
. . . . 0,150943
d = 0,152004
(kleiner Ganzton 10 : 9)
0,166666 . . . .
. . . . 0,169811
d = 0,169925
(grosser Ganzton 9 : 8)
(d̄ = 0,187444)
. 0,188679
. 0,207546
. . . . 0,226414
dis = 0,228818
(übermäss. Sekunde 75 : 64)
(es = 0,245112
(pyth. kl. Terz 32 . 27))
. . . . 0,245282
0,250000 . . . . . .
es = 0,263034
(kleine Terz 6 . 5)
. . . . 0,264150
. . . . 0,283018
. 0,301886
(fes = 0,310304
(arabisch-persische Terz))
. . . . 0,320754
e = 0,321928
(Terz 5 : 4)
0,333333 . . . .
. . . . 0,339622
(e = 0,339850
(pyth. Terz 81 : 64))
fes = 0,356144
(verm. Quarte 32 . 25)
. . . . 0,358490
. . . . 0,377358
. 0,396226
eis = 0,398742
(übermäss. Terz 675 . 512)
f = 0,415038
(Quarte 4 : 3)
. . . . 0,415094
0,416666 . . . .
f̄ = 0,432958
(Quarte 27 . 20)
. . . . 0,433961
. 0,452830
. . . . 0,471697
fis = 0,473931
(übermäss. Quarte 25 : 18)
. . . . 0,490565
fis = 0,491853
(übermäss. Quarte 45 . 32)
0,500000 . . . .
ges = 0,508146
(vermind. Quinte 64 . 45)
. . . . 0,509433
ges = 0,526068
(vermind. Quinte 36 : 25)
. . . . 0,528301
. 0,547169
fisis = 0,550746
(dopp. überm. Quarte 375 : 256)
. 0,566037
g = 0,567042
(Quinte 40 : 27)
0,583333 . . . . . .
. . . . 0,584904
g = 0,584962
(Quinte 3 : 2)
. 0,603773
. . . . 0,622640
. . . . 0,641508

gis = 0,643856
(überm. Quinte 25 : 16)
(as = 0,660152)
. . . . 0,660376
gis = 0,661776
0,666666 . . . . .
as = 0,678072
(kleine Sexte 8 : 5)
. . . . 0,679245
(gis = 0,679696)
. . . . 0,698112
. . . . 0,716980
. . . . 0,735848
a = 0,736966
(gr. Sexte 5 : 3)
0,750000 . . . . .
. 0,754716
(a = 0,754886
(pyth. gr. Sexte 54 : 32))
heses = 0,771162
(vermind. Septime 128 . 75)
. . . . 0,773583
. . . . 0,792451
*b = 0,807355
(natürliche Septime 7 : 4)
. 0,811319
ais = 0,813780
(übermäss. Sexte 225 : 128)
b = 0,830075
(kl. Septime 16 : 9)
. . . . 0,830187
0,833333 . . . . . .
b̄ = 0,847996
(kl. Septime 9 : 5)
. . . . 0,849055
. 0,867923
. 0,886791
. . . . 0,905659
h = 0,906890
(gr. Septime 15 : 8)
0,916666 . . . . . .
ces = 0,923186
(vermind. Oktave 256 : 135)
h = 0,924810
. . . . 0,924527
. . . . 0,943396
. . . . 0,962263
1,000000 . . c = 1,000000 . . 1,000000

Hier haben wir fast exakt genaue Werthe für des, cis, des, d, d, es, es, fes, e, f, f̄, fis, ges, g, g, as, gis, as, a, a, b, b, h, bei denen die Differenz noch weniger beträgt als 2 Einheiten in der dritten Decimale, d. h. weniger als $^1/_{10}$ syntonisches Komma, weniger als ein $^1/_{100}$ Ganzton. Auch die übrigen nöthigen Werthe differiren nur wenig: cis, dis, e, fes, eis, fis, ges, fisis, gis, heses, ais, b̄, ces, nämlich um 2—2½ Einheit in der dritten Decimale, $^1/_{10}$—$^1/_8$ syntonisches Komma, $^1/_{100}$—$^1/_{80}$ Ganzton. —

Von einer Kritik des Engel'schen Schriftchens kann nicht die Rede sein, dasselbe ist eine seriöse Studie und verdient als solche unbedingte Anerkennung. Die Hauptmann-Engel'sche Idee von der Abweichung von der akustischen Reinheit und künstlerischer bewusster Tendenz ist nicht discutabel; man kann ihr nur beistimmen oder ihre Berechtigung leugnen — ich für meinen Theil huldige ihr nicht, sondern halte sie für eine Täuschung.

[illegible]

Meinungs-Austausch.

Ueber Trieb, Wille und deren Anregung.

Von Dr. [illegible]

[illegible]

I. Trieb und Energie.
II. Trieb ohne Energie.
III. Energie ohne Trieb.
IV. Weder Trieb noch Energie.

[illegible]

des Lehrers aber von Festigkeit und verrathe nicht inkonsequente Milde. Fern halte man die vielen Quereleien oder verletzende Bemerkungen.*)

Hat man nun alles gethan, um auf die Energie des Schülers einzuwirken, so ist die Pflicht des Lehrers erschöpft. Man wird geduldig abwarten und nicht zu schnell über einen Schüler aburtheilen, wenn Talent, Wille und Trieb sich nicht regen wollen. Manchmal schlummern diese Kräfte lange und bedürfen vieler Weckrufe. Auch lasse man sich nicht durch die mitunter auftretende Nachlässigkeit, namentlich talentvoller Schüler abschrecken. „Wenn alle talentvollen sich immer fleissig zeigen, was sollte aus den armen mittelmässigen werden?“ Die Vorschrift gleicht vielen aus: hier Talent, hier Energie! Erzielt man gar keine Erfolge, so ist entweder die musikalische Bildung des Schülers aufzugeben — warum sollen denn alle Menschen Musik treiben? — oder man lasse eine längere Pause eintreten, wenn die körperliche oder geistige Disposition es rathsam erscheinen lässt, oder der Schüler werde einem andern Lehrer übergeben, ein Experiment, welches mitunter hilft. Selbstverständlich erwächst keinem gewissenhaften Lehrer daraus ein Vorwurf, dass die Sehweise des andern Lehrers sich dem Naturell des Schülers besser anbequemen kann.

In Summa: 1) man wähle die richtigen Stücke, 2) sei fest und konsequent in seinen Anforderungen, 3) halte alles Störende fern und 4) bewahre den Schüler vor der Verwechslung von spielender und ernster Beschäftigung.

So wirkt man auf die Willenskraft des Schülers, kann sie zur Energie anspornen und den Trieb, wenn auch nicht hervorrufen, so doch nähren.

Ueber die Behandlung des flüchtigen Mädchens möchte ich Folgendes bemerken.

Das blosse, mehrmalige Durchspielen eines Stückes hat ein oberflächliches Studium und Ermüdung zur Folge. Methodisch richtig ist's, wenn das Stück abschnittsweise eingeübt wird und der Lehrer die verschiedenen Schwierigkeiten trennt und einzeln üben lässt. Bei diesem Ueben muss der Lehrer mitspielen, um das ungeduldige Kind zu zügeln oder zum exakten Spielen anzutreiben. So wird die Aufmerksamkeit des Kindes auf einen Punkt konzentrirt. Dabei kann die Arbeit getheilt werden. Der Lehrer spielt, das Kind zählt, das Kind spielt, der Lehrer zählt. Der Lehrer spielt die begleitende Stimme, das Kind die Melodie und umgekehrt. Bei diesen Uebungen wird das Kind durch Selbstthätigkeit zur Selbstständigkeit geführt. Langsames Ueben kann nicht genug empfohlen werden, das Stottern ist nicht zu dulden. Das richtige Tempo wird nach und nach erzielt.

Dass das Kind das Stück schon beim ersten Durchspielen gut vom Blatte gespielt haben will, mag wahr sein, jedoch geschieht dies gewiss, wie bemerkt, in oberflächlicher Weise, und mag es vielleicht Neugierde gewesen sein, das Stück kennen zu lernen. Zeigten sich aber Schwierigkeiten, die noch zu überwinden wären, so findet es das Stück „erbärmlich“.

Das Kennen des musikalischen Inhalts ist noch kein Können.

Nach solchem genauen Ueben muss das Kind endlich zu der Einsicht kommen, dass es Etwas kann, und in diesem Bewusstsein findet das Interesse am Lernen Boden, Nahrung und Pflege.

Wenn freilich die Lehrerin der Bitte des Kindes um ein neues Stück Gehör gibt, so leistet sie selbst der „Flüchtigkeit“ und „Zerfahrenheit“ desselben Vorschub. Ich würde es einmal versuchen, das Kind mit einem jüngern, aber ruhigen, strebsamen und talentvollen Kinde gemeinschaftlich zu unterrichten. Dadurch wird der Wetteifer erregt.

Im Augenblicke unterrichte ich selbst zwei Mädchen eines Hauses, von denen das eine neun Jahre, das andere zwölf alt ist. Das neunjährige Kind ist viel ruhiger als das andere und treibt dieses durch seine höchst erfreulichen Fortschritte an, mit ihm gleichen Schritt zu halten.

Als ich das Klagelied von dem flüchtigen Mariechen las, dachte ich sofort an meine Schülerinnen, sie spielen seit Juni 1889. Ich benutze das 1. Heft des „Prakt. Lehrganges“ von L. Köhler. Vorher habe ich die Mühe nicht gescheut, die ersten Stückchen aus den Klavierschulen von Wandelt, Hennes und Vorreiman herauszuschreiben. Ich lasse das aber die Kinder gar nicht merken. Wenn ich den Beobachtungen entnehme, dass das Stück zu viele Schwierigkeiten bietet, so füge ich eins ein.

Pyrmont. Frieda Tewes.

Helene B. klagt in No. 7 des Klavier-Lehrers über ein gewisses zerfahrenes Mariechen. Wiederholt sind mir derartige Schüler vorgekommen und auf verschiedene Art habe ich das Uebel zu beseitigen gesucht. Eine Art fand ich schliesslich als die zweckmässigste und einfachste. Sobald sich derartige Zerstreutheit einstellte, habe ich, ohne auf etwaige Plaudereien zu achten, den Schüler abwechselnd rechts oder links mit einer Hand spielen lassen, während ich die fehlende Hand ergänzte.

Mein Grundsatz war es: „Sieht der Schüler den Lehrer unthätig, so fühlt er sich hingezogen, nicht mehr thun zu wollen, als dieser; arbeitet er hingegen mit, ist der Lehrer die arbeitende Triebfeder für den Schüler.“

Leichte, verständige, vom Schüler bereits gekannte Volksmelodien sind übrigens das beste Heilmittel für derartige Natur. An ihnen reift allmählich die Lust zur Arbeit.

Halle a./S. C. O. Wiese.

(Schluss folgt.)

*) Da eine Verbindung des Musiklehrers mit dem Hause dringend zu wünschen ist, so stelle ich dem geschätzten Verein der Klavierlehrer diese Frage zur Erörterung anheim:

Wie tritt der Musiklehrer mit dem Hause in Verbindung?

Antworten.

Herrn O. H. in Braila. Die Expedition hat den gewünschten Jahrgang an Sie abgesandt.

Herrn Dr. H. R. in Strassburg. Schönsten Dank. Aehnliche Artikel werde ich mit Vergnügen aufnehmen.

Bertha H. Die beste vierhändige Bearbeitung der Sinfonien Beethovens ist die von Dresel, welche bei Leuckart in Leipzig erschienen ist.

Junger Komponist in Christiania. Ich kann Ihnen einen Operntext nachweisen, bitte aus Ihrer Anonymität herauszutreten.

Herrn M. L. in Buenos Aires. Ihr Brief hat mir grosse Freude bereitet. Demnächst antworte ich ausführlich. Die beiden Einlagen an H. M. u. L. Sch. sowie die Nummern 11, 12 u. 20 an Frau Hofräthin V. G. in Heidelberg sind abgesandt.

B. B. in Stettin. Die beiden ersten Zeichen bedeuten einen scharfen Accent, der letzte nur ein Hervorheben der Note durch mässigen Druck des Fingers.

A. K. in Brnbg. Ich konnte nicht in Erfahrung bringen, wo Popper's Elfenspiel für Piano und Violoncell erschienen ist. Vielleicht weiss es einer der Leser des Kl. L.

Ein Abonnent aus Perleberg schreibt mir: „Vor 20 Jahren hörte ich in Thorn ein ziemlich schwieriges Stück, das mir recht sympathisch geworden, es stellt den Anfang eines in Schwingung gesetzten Rades in Passagen dar, geht aber nachher zu einem träumerischen Liede über, um zuletzt wieder in den Anfangston auszuschwingen." — Wenn einer der geehrten Leser des Kl.-L. von diesem Stücke etwas gehört hat, so wird er durch Mittheilung darüber, die er gefälligst an mich gelangen lassen möge, den Schreiber obiger Zeilen zu Dank verpflichten.

F. H. in Wetzlar. Anacker: Bergmannsgruss. E. Rohde. Schildhorn. (Braunschweig, Litolff.)

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 11. **Berlin, 1. Juni 1881.** **IV. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

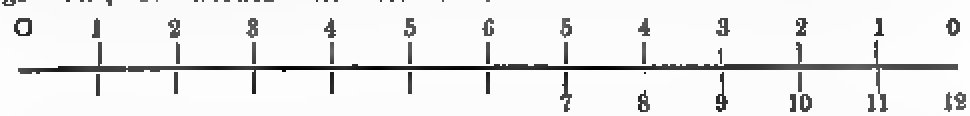
Das absolute Intervall.*)

Von **H. J. Vincent.**

Bekanntlich liegt unsere Intervallenlehre sehr im Argen, sofern wir nicht einig sind in der Anzahl unserer Intervalle. Der Grund davon liegt in der Möglichkeit, unsere anerkannten 12 gleichstufigen Halbtöne verschieden schreiben und nennen zu können, da wir bekanntlich 35 Tonnamen besitzen, die jedoch selten alle zur Verwendung kommen Wenn wir nun nach alter Gewohnheit uns nach der verschiedenen möglichen Schrift richten zu müssen glauben, so werden wir stets im Zweifel bleiben, was für ein Intervall wir hören, weil uns immer zugleich die verschiedene Schreibmöglichkeit des betreffenden Intervall in die Quere kommen wird.

Und doch könnte durch ein ganz einfaches Schema der Nachweis geführt werden, dass wir nur 11 Intervalle haben können.

Wir brauchen nur an den Thermometer, oder einen 12zölligen Zollstab zu erinnern, oder an das Zifferblatt einer Uhr.



Dieses vorstehende Schema dürfte genügen, um darzuthun, dass der Ausgangspunkt stets 0 sein wird, mögen wir den Nullpunkt a oder b oder c nennen. Gesetzt, wir nennen ihn c, so wird sein oberer Nullpunkt, oder seine Oktave der 12. Ton sein. Da aber der 12. stillschweigend wieder nur der Nullpunkt für eine weitere Oktave sein könnte, so erhellt, dass der Ausgangspunkt = 0 kein Intervall sein könne, auch wenn wir ihn Prime, Einklang oder Oktave nennen. Der Ton aber, der die Zahl 1 trägt, wird das erste und der 11 das letzte Intervall sein, oder: wir haben nur 11 Intervalle, die von 1 aufwärts gezählt absolute Intervalle zu nennen wären, mögen sie wie immer genannt und geschrieben werden. Sobald wir also von 1 bis 11 zählen, d. h. uns von dem 0-Punkte unten und oben um einen Halbton entfernen, wird ein Intervall zu Stande kommen, dessen Totalsumme stets die Zahl 12 tragen wird, mögen wir chromatisch oder diatonisch vorgehen.

$1+11=12$; $2+10=12$; $3+9=12$; $4+8=12$; $5+7=12$; $6+6=12$, $7+5=12$; $8+4=12$; $9+3=12$; $10+2=12$; $11+1=12$;

oder: während oben und unten ein Halbton Rest bleibt, der zusammen einen Ganzton ausmacht, wird das Intervall 1—11 5 Ganz-

*) Auf den in diesem Aufsatz entwickelten Grundsätzen beruht die Lehre von der chromatischen Klaviatur und Theorie. E. B.

töne bilden; dieses Intervall von 5 Ganztönen wird aber im Verein mit dem restirenden komplementären Ganzton 6 Ganztöne (= Oktave) bilden, da bekanntlich die Oktave 12 Halbtöne besitzt. Während wir nun 2—10 anschlagen, werden wir 4 Ganztöne vor uns haben, während von 0—2 und oben von 0—10 je ein Ganzton als Rest bleibt, und 4 + 2 = 6 Ganztöne (Oktave) sind. Schlagen wir 3—9 an, erhalten wir 3 Ganztöne, die mit dem komplementären Rest von 3 Ganztönen = 6 Ganztöne ausmachen. Bei 4—8 ergeben sich 2 Ganztöne, und mit dem komplementären Rest 4=6 Ganztöne. 5—7 erzeugen einen Ganzton, der Rest werden 5 Ganztöne sein; und schlagen wir 6 an, so sind wir bei der halben Oktave angelangt, oder von 0—6 ist so weit wie von 6—0 = 12.

Nennen wir nun den 0-Punkt c, was wird nun das Intervall 1—11 für ein Intervall sein, wenn es, wie nachgewiesen, 5 Ganztöne in sich birgt? Es ist zusammengesetzt aus dem 1. und 11. Intervall, die wir als **absolute** kennen gelernt. Es trägt diese Zahlen, weil uns c als 0 galt, als der Ausgangspunkt, auf welchen sich diese beiden Zahlen beziehen. Wenn wir nun mit den beiden Tönen, die einen Fünfton in sich bergen, nach ihrem Ausgangspunkt zurückkehren, so wird 1 hinab nach 0, und 11 hinauf nach 0 gehen, wir werden die Oktave c—c erhalten.

Dieser Fünfton in seiner Zusammensetzung lässt uns beide Töne, 1 sowohl wie 11, als Leitetöne, als Differenzen erkennen. Dieser Fünfton ist also aus den zwei Zahlen 1 und 11 zusammengesetzt, oder aus zwei verschiedenen **absoluten Intervallen** 1. und 11. Nach jetziger Schrift und Benennung würden wir ihn schreiben: des—h. (überm. Sexte.)
1—11

Würden wir dagegen d—b anschlagen, so
2—11
würde das Intervall 4½ Ton betragen, indem als Complement unten ein Ganzton; oben ein Halbton, also 1½ Ton übrig blieben;*) die Totalsumme aber wäre immer wieder ein Sechston. Wir sehen also in diesen beiden Fällen trotz zweierlei Intervalle stets nur das Walten unserer Zwölfzahl.

Auf wie mancherlei Art liessen sich aber nicht solche Fünftöne bilden? Schlagen wir c—b an, oder d—c so haben wir scheinbar
0—10 2—0
dreimal das gleiche Intervall, einen Fünfton, aber laut den verschiedenen Zahlen sind es dreimal verschiedene Intervalle, die solchen Fünfton bilden. Daraus geht aber hervor, dass nicht das neue Intervall, welches doch stets nur immer ein Fünfton sein wird, welches wir in erster Linie in's Auge zu fassen haben, sondern, dass es immer die **absoluten Intervalle** sein werden, **die diesen Fünfton bilden**. Es kommt also stets nur auf meinen Willen an, woraus ich den bezüglichen Fünfton zusammengesetzt betrachten will. Der Effekt dieser dreierlei Fünftöne, ob des—h,
1—11
ob c—b, ob d—c wird durch die Beziehung
0—10 2—0
auf c=0 nur einmal bedeutsam, die beiden andern mal aber nichtssagend sein, dagegen auf F und G bezogen abermals befriedigend.

*) Diese Sexte würde uns als Consonanz erscheinen, obzwar h immer dissonirender Leiteton sein wird.



In allen diesen Fällen sind nur die unter a, d, e, f, g, bedeutsam, obschon 7mal die nämlichen Fünftöne vorliegen. d und e sind gleich, wenn auch bei verschiedener Orthographie; b und c dagegen sind harmonisch bedeutungslos. Es ist also klar, dass es nicht **die äussere zufällige Form** des Fünftones ist, der die verschiedenen befriedigenden Effekte hervorbringt, sondern das verschiedene **absolute** Intervall laut den verschiedenen Zahlen, worin sich mein Wille manifestirt. Wenn wir für die Folge den 0-Punkt ignorirend ihn 1 nennen, so wird die Totalsumme stets die Zahl 14 ergeben, es kommt also nur auf eine Verständigung an.

So kann also unser obiges Schema statt des 0-Punktes recht gut die Zahl 1 tragen, wonach das 1. Intervall die Zahl 2 und das letzte, das 11. die Zahl 12 bekäme.

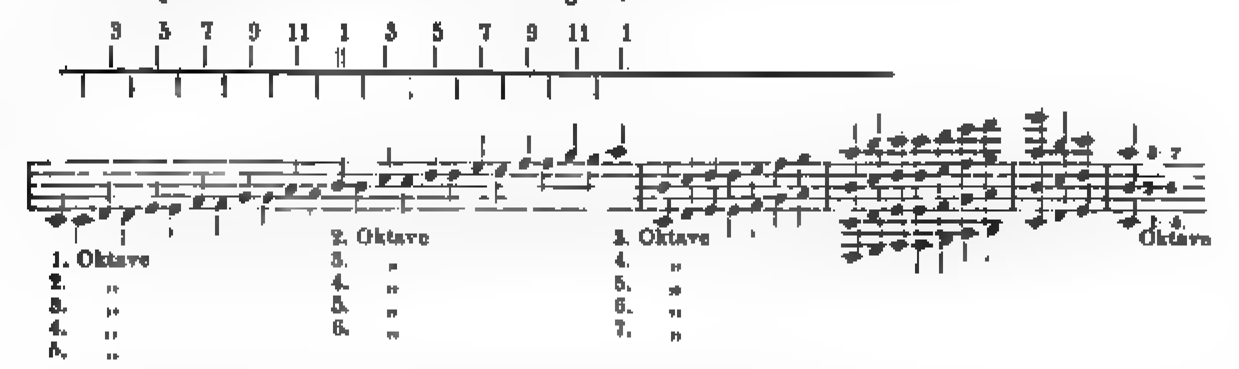
Obige Beispiele erhielten in ihren Zahlen sonach 1 Ziffer mehr und wir erhielten eine chromatische Signatur für unsere 11 Intervalle von 2—12, während die Ziffer 1 der praktischere Ersatz für den 0-Punkt wäre. So wäre das Beispiel h die Signatur für das Beispiel a.

Wenn wir aber nun wissen, dass ein Leibnitz in der Musik ein unbewusstes Zählen des menschlichen Geistes erblicken will, so ist hier laut unserm Schema der Beweis geliefert, dass in der That gezählt wird und zwar nur bis 12. Die Note will also nichts weiter als Stellvertreterin der Zahl, und zwar der Zahlen von 1—12 sein, worin in **plastischerer** Weise die abstrakte Zahl zum Ausdruck kommt.

Es handelt sich also um die einfachste Darstellungsmöglichkeit der Zwölfzahl. In jetziger Notenschrift ist blos der diatonischen Siebenzahl Rechnung getragen, seiner Zeit

allerdings schon eine grosse Errungenschaft. Nur hat unsere Notenschrift leider noch den Misstand aufzuweisen, dass wir für 5 Zahlen zunächst uns der Verzeichnung von ♯ und ♭ bedienen müssen.

Alle Versuche, eine chromatische Neuschrift aufzustellen scheiterten an mancherlei sich einstellenden Unzukömmlichkeiten, und doch liegt die einfachste Notenschrift vor uns, wenn wir die chromatische Zwölfzahl in unserm System von 5 Linien unterbringen könnten. Wir können dies jedoch nur im Verein mit der chromatischen Neuklaviatur. Beide sind identisch; eine ist die Verkörperung der anderen. Die Idee der Chromatik wird zweimal identisch verkörpert in Schrift und Klaviatur. Beide sind nur bequemere Realisirungen der **allzeit** bestehenden Zwölfzahl. Sie ist unsere musikalische Atmosphäre, in der wir athmen müssen, in der jede Tonblüthe gedeiht. (? E. B.)



Durch die Emanzipirung des weiblichen Elements, des Halbtons nur allein, wird unsere jetzige Notenschrift wahrhaft korrekt, denn bis jetzt sind nur die 3 Töne c d e korrekt geschrieben, während der **Halbton an unrechter Stelle** steht.

Der Halbton will nicht blos gehört, sondern auch wahrhaft plastisch korrekt geschrieben sein, das Auge will sehen, was das Ohr hört.

Der emanzipirte Halbton aber lohnt uns dafür, indem **alle Vorzeichnungen und Schlüssel wegfallen**, wir **können** sie nicht einmal mehr anwenden, wenn wir auch wollten; alle Orthographie hört auf, denn jeder Ton **kann** nur einmal geschrieben werden, mag er genannt werden wie immer wir wollen, denn der Name thut doch nichts zur Sache. Die Intervallenlehre wird endlich wahr, wir sehen, dass wir nicht mehr als 11 Intervalle haben können. Es giebt keine übermäss. und vermind. Intervalle mehr, und das Studium der Theorie wird eine Lust; denn das absolute Intervall wirft den Generalbass aus dem Sattel. Obige Beispiele in der Neuschrift, die als Verkörperung der Neuklaviatur blos Bedacht auf den Notenstiel zu nehmen hätte, würden dem absoluten Intervall sowohl wie dem zufälligen vollkommen Rechnung tragen, und wir erhielten eine **Universalnotenschrift** ebenso für den Kontrabass wie für das Pikkolo, da der 1. Ton, c genannt, ebenso das 1. unterste, wie das 5. oder das eingestrichene c bedeuten kann. Die Neuschrift und Neuklaviatur vereint sind nur die einträchtigsten Interpreten der 12-tönigen Chromatik. Und wäre denn eine Universalnotenschrift bei einer rein phonetischen Kunst so gar utopistisch? Unser Violinschlüssel ist ja bereits Ersatz für die verschiedensten Instrumente, Horn, Flöte, Clarinette, Guitarre u. s. w. und wenn der Bassschlüssel wegfällt, so sind doch die drei üblichen Schlüssel stillschweigend in unserm Nichtschlüssel vertreten. Das erste c deutet auf den Violin-, das mittlere auf den Alt- und das obere c auf den Bassschlüssel.

Wir sind ausgegangen vom absoluten Intervall, das als solches gedacht sich kurz also definiren liesse: **Intervall ist die Beziehung eines Tones auf eine von mir gesetzte Einheit**, eine Definition, die ich schon meinem 1862 bei H. Matthes erschienenen Lehrbuche der Harmonielehre zu Grunde gelegt habe. Jeder Ton bildet in jeder Tonart ein anderes absolutes Intervall, somit bilden je 2 Töne, z. B. h-f, die unter sich immer einen Tritonus ausmachen, im Hinblick auf die beiden polaren Tonarten 1 und 7, oder c und fis-ges, ganz entgegengesetzte Intervalle, mögen wir sie diatonisch oder chromatisch bezeichnen. Ob ich h Leitton oder Sept oder 12 nenne, ob f die Quart oder 6,

für c I ist h-f = 7-4 diatonisch oder 12-6 chromatisch,
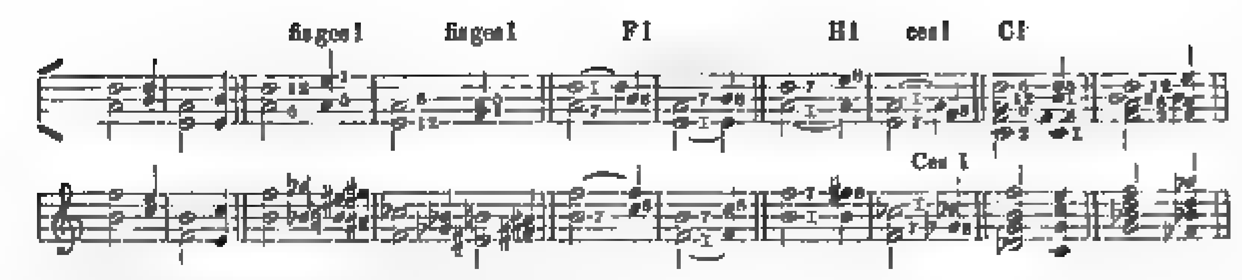
für Fis/ges I - h-f = 4-7 „ „ 6-12 „

die äussere Form wird immer ein Tritonus sein,

allein nur in H I ist h-f = 1-7

und nur in F I ist h-f = 7-1,

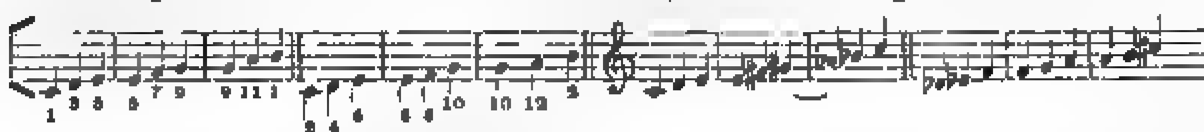
auch ohne besondere Orthographie.



Ein vergleichender Blick auf Alt- und Neuschrift zeigt uns, dass wir alle Augenblick, Notabene für frappante Modulationen, eine besondere Orthographie hätten. Wir verwechseln gewöhnlich Ursache und Wirkung, Grund und Folge, wir glauben in h-f blos den Tritonus auf der 7 Stufe von cI vor uns zu haben, während er, wie gezeigt, gleichgeschrieben aber anders gedacht in den beiden polaren Tonarten c und Fis sich vorfindet, ohne dass wir erst für fisI ein eis oder für gesI ein ces nothwendig haben.

Wir mögen uns drehen und wenden wie wir wollen, stets wird unsre Orthographie etwas zu wünschen ürig lassen.

Wir können keine grossen Terzen ohne Vorzeichnung schreiben, nämlich korrekt, als die grosse Terz c-d-e resp. die beiden Ganztöne, die 2 sonstigen, f-g-a und g-a-h, sind wohl ohne Vorzeichnung, stehen aber an unrechter Stelle. Der Anfänger wird gleich Geschriebenes auch gleich singen oder spielen, darauf deutet schon die Neuschrift; er sieht ein, dass er eine Reihe von 6 dissonirenden Ganztönen vor sich hat, die keine Skala bilden, sobald sie also geschrieben sind:



Während die Neuschrift nur Vertreterin der Zahl ist, der Zwölfzahl, müssen wir uns mit der verschiedenartigsten Orthographie in der Altschrift behelfen. Ja noch mehr, alles Treffen der verschiedenen Intervalle ist nur ein unbewusstes Zählen oder Addiren und Subtrahiren, so bei den Quarten ein 7maliges + 5 und ein 5maliges —7, und bei den Quinten ein 5maliges + 7 und ein 7maliges —5.

c = 1 + 5 = 6 F	c = 1 + 7 = 8 G
cis = 2 + 5 = 7 fis	cis = 2 + 7 = 9 gis
d = 3 + 5 = 8 g	d = 3 + 7 = 10 a
es = 4 + 5 = 9 as	es = 4 + 7 = 11 b
e = 5 + 5 = 10 a	e = 5 + 7 = 12 h
f = 6 + 5 = 11 b	F = 6 — 5 = 1 c
fis = 7 + 5 = 12 h	fis = 7 — 5 = 2 cis
g = 8 — 7 = c	g = 8 — 5 = 3 d
as = 9 — 7 = des	as = 9 — 5 = 4 es
a = 10 — 7 = d	a = 10 — 5 = 5 e
b = 11 — 7 = es	b = 11 — 5 = 6 f
h = 12 — 7 = e	h = 12 — 5 = 7 fis

Obwohl ein Kind, das bis 12 zählen kann, mittelst der Neuschrift, die eine wahrhaft plastische Anschauung gewährt, in den Vorhof aller Theorie eingeführt werden kann, werden wir uns doch noch hundert Jahre besinnen, bis wir das Einfachere ergreifen. Hat doch ein Harmonielehrer diese meine Neuschrift doch deshalb für unausführbar gehalten, weil sie zu einfach sei. Ein anderer, seines Zeichens Klavierlehrer, ist unglücklich, dass er für cis u. des nur eine Taste habe! Mag er sich doch eine Klaviatur mit 35 Tasten bauen lassen, damit auch fes u. fisis u geses ihre Tasten haben — Das Ziel, das uns vorschweben muss zu einer rationellen Vereinfachung in der Theorie, liegt nur in einer gesunden Intervallen-Lehre an der Hand der Neuschrift und Neuklaviatur. (Muss die Zeit lehren. E. B.)

Ueber Anschlag.

Von Dr. **Hugo Riemann.**

Es ist eine bekannte Erfahrung beim Klavierunterricht, dass manche Schüler, die sonst vortrefflich begabt sind, das präzise Ablösen der Finger schwer erlernen trotz anhaltender technischer Vorstudien im langsamen Triller, in Fünffingerübungen und im Tonleiterspiel. Vielleicht erweise ich diesem oder jenem Lehrer einen Gefallen durch Hinweis auf ein Mittel, das Uebel des unklaren Spiels mit der Wurzel auszurotten. Das ganz einfache Mittel ist die Zerlegung des Anschlags in seine beiden Elemente: Das Aufheben der Finger und der Niederschlag, welche beide separat gehalten werden müssen und zwar etwa in folgender Weise. Die fünf Finger werden auf die Tasten (CDEFG) aufgesetzt und diese in der bekannten Weise, ohne Ton zu geben, niedergedrückt; die Knöchel dürfen nicht

emporstehen, das Handgelenk darf keine Vertiefung bilden. Sodann wird ein Finger, zunächst der Mittelfinger, langsam aufgehoben, wobei streng zu beobachten ist, dass man ihn nicht streckt, sondern etwas mehr krümmt, nachdem er eine Weile (zum mindesten 1½—2 Sekunden) so in aufgezogener Stellung verharrt, erfolgt durch plötzlichen Entschluss der schnelle Niederschlag — schnell, blitzartig. Nach dem Niederschlag verharrt der Finger wieder etwa 2 Sekunden in seiner Stellung auf der Taste, wobei er aus der Thätigkeit des Drückens in völlige Ruhe übergegangen hat, und sodann wird er wieder mittels eines plötzlichen Entschlusses schnell in die Höhe gezogen. Nach kurzer Uebungszeit bringt es der Schüler dahin, dass er den Finger mit derselben blitzschnellen Bewegung emporhebt, wie er ihn herunterschlagen lässt. Das aber ist's, was er lernen muss. Nachdem alle Finger in dieser Weise einzeln geübt werden, auch der Daumen, der mit ganz wenig eingebogenem Nagelglied beim Aufziehen zugleich eine leichte Drehung nach der Hand zu ausführt, so dass dem Uebenden der ganze Nagel sichtbar wird, folgt die zweite Uebung, nämlich das abwechselnde Aufziehen und Niederschlagen zweier Finger, doch durchaus noch mit Innehaltung der angegebenen Pausen (gerade in diesen Pausen liegt der Werth der ganzen Uebung, da sie allein den plötzlichen Entschluss und seine exakte, blitzschnelle Ausführung ermöglichen). Man zähle z. B. langsam 1—4 und ziehe bei 1 schnell den zweiten Finger empor, der nun während der 4 Zeiten oben bleibt, auf 1 der nächsten 4 Zeiten schlage er herunter, auf 1 der folgenden 4 werde da nicht wieder der zweite, sondern der dritte emporgeschnellt u. s. w. Geht diese Uebung gut, so kann man endlich dazu übergehen, Aufzug und Niederschlag zweier Finger zu verbinden, dabei werden aber die nicht beschäftigten Finger nicht mehr auf die Taste gesetzt, sondern die Hand ruht nur noch ganz leicht auf dem einen Finger, der angeschlagen hat. Es habe z. B. der zweite angeschlagen und der dritte befinde sich in aufgezogenem Zustande, während 1—4 gezählt wird, so schnellt auf die nächste 1 der dritte herunter und in demselben Momente der zweite empor. Es kann nicht genug Nachdruck auf das schnelle Emporspringen der Finger gelegt werden. Die weiteren Uebungen bestehen nun in der Abkürzung der Abstände zwischen den einzelnen Anschlägen, indem zuerst nur bis 3, dann nur bis 2 gezählt wird, weiter auf jede Zeit ein anderer Finger anschlägt und endlich die einzelnen Zeiten durch 2, 3, 4 und mehr Anschläge getheilt werden. Schliesslich münden diese Vorübungen in die gewöhnlichen Fünffinger-Tonleiter- und Akkordübungen ein.

Ist schon der nächste Gewinn dieser Elementarübungen (die aber nicht den Anfang des Unterrichts bilden dürfen, sondern erst nach Absolvirung der ersten Studien am Platze sind), in die Augen springend, nämlich die Erzielung eines vollendeten Legato, so ist aber ein anderer mittelbarer fast noch höher anzuschlagen.

Die Finger, welche sich gewöhnt haben, schnell zurückzuspringen, vermögen zugleich das gefürchtete Fingerstaccato nach kurzer Uebung leicht auszuführen, es bedarf dazu nur einer leichten Anspannung (Fixirung) des Handgelenks, welche der Hand die nach Wegfall des beim Legato vorhandenen Stützfingers fehlende feste Stellung giebt. Diese Anspannung ist keineswegs bedenklich (ist sie doch auch für andere Zwecke unentbehrlich, z. B. für vielfach wiederholtes Anschlagen desselben Akkords, der sonst leicht zerbröckelt), vorausgesetzt natürlich, dass anderweite Uebungen dafür sorgen, dass das Gelenk beweglich gemacht und erhalten wird. Besonders muss beim Legatospiel auf lose Handhaltung gedrungen werden. Ein leichtes Fingerstakkato ist jedenfalls ein hoher Gewinn, und auch das durch Aufziehen der Finger ausgeführte non-legato ist häufig von besserem Effekt, als das durch Handgelenkbewegung ausgeführte. Es ist überhaupt von Bedeutung, dass die einzelnen prinzipiell verschiedenen Anschlagsarten getrennt geübt werden, ehe man ihre Verschmelzung systematisch lehrt, der Anfänger hält sie nicht auseinander, der Künstler verbindet sie mit Bewusstsein.

Die drei Anschlagsarten sind bekanntlich Fingeranschlag, Handgelenkanschlag und Ellbogengelenkanschlag. Der reine Fingeranschlag findet statt, wenn Ellbogen und Handgelenk festgestellt sind, d. h. die Hand vom Arm getragen wird und nur die Finger sich bewegen, er ist sowohl im legato als non-legato und stakkato möglich. Der reine Handgelenkanschlag ist nur für stakkato und non-legato in Gebrauch, wenn auch im legato nicht undenkbar; er besteht in einem Heben und Senken resp. Schleudern der Hand bei festgestelltem Ellbogengelenk. Der reine Ellbogengelenkanschlag endlich mit festem Handgelenk wird hauptsächlich im Satz für ein hartes stakkato und für Akkordspiel angewandt.

Gemischte Anschlagsarten sind das gewöhnliche Legato, bei welchem die Hand nicht festgestellt ist, sondern durch ihr Gewicht den Anschlag unterstützt, das gewöhnliche Stakkato, bei dem das Handgelenk leicht geworfen wird und die Finger nur geringe Bewegung machen, ob auch nur selten das Ellenbogengelenk unbetheiligt bleibt etc. Es ist kaum eine Kombination der Faktoren denkbar, welche nicht ein rechter Pianist anzuwenden verstände — ich will nur zum Schluss auf jene graziöse gerundete Bewegung hinweisen, welche besonders das Spiel der Damen ziert — und es ist oft schwer zu bestimmen, wie viel dabei auf die Bewegung des Ellenbogengelenks und wie viel auf die des Handgelenks und der Finger zurückzuführen ist: eine harmonische Verschmelzung, eine ideale Arbeitstheilung aller drei.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dem Komponisten Albert Becker ist das Prädikat Professor beigelegt worden.

— Der Königl. Sächsische Kirchenkomponist Edm. Kretschmer in Dresden und Hofkapellmeister Radecke in Berlin haben vom König von Rumänien die Medaille Bene merenti I. Klasse erhalten.

— Herrn Hoftheaterdirektor Jahn in Wien ist das Ritterkreuz des preussischen rothen Adlerordens 4. Kl., das Ritterkreuz des grossherzoglich hessischen Verdienstordens Philipp des Grossmüthigen 1. Kl. und die herzoglich nassauische Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

— Herr Prof. Dr. Helmholtz erhielt von der Universität Dublin das Ehrendoktordiplom.

— Dem Pianisten Graf Zichy wurde das Kommandeurkreuz des Nassauischen Hausordens verliehen.

— Die französische Akademie der schönen Künste hat Franz Liszt an Stelle des verstorbenen Herrn Gaspari zu ihrem korrespondirenden Mitgliede (Abtheilung für musikalische Komposition) ernannt.

— Am 12. Mai starb in Breslau der K. Musikdirektor Carl Schnabel, früher einer der tüchtigsten Klavier-Virtuosen Schlesiens, im Alter von 72 Jahren, am 13. in Leipzig der langjährige Direktor des dortigen Konservatoriums der Musik, H. C. Schleinitz, ein intimer Freund von Felix Mendelssohn, 73 Jahre alt.

— Adalbert Ueberlée's Oper: König Otto's Brautfahrt wurde am 7. Mai im hiesigen Kgl. Opernhause zum ersten Mal aufgeführt. Der Text, nach einem Scenarium von Roderich Fels, ist zum grossen Theil vom Komponisten selbst gedichtet und enthält viele wirksame Momente für die Komposition und reiche Abwechselung der Handlung. Nur entspringen die dramatischen Konflikte nicht innerer Nöthigung, sondern rein äusserliche Vorgänge wirken auf die Entschliessung der Personen. Die Musik fesselt durch melodiösen Reiz und gute Arbeit sowohl in der Instrumentation als in der formalen Gestaltung. Die dramatische Begabung ist unverkennbar, besonders in den sehr fein ausgearbeiteten Chören. Das Bühnengeschick, an dessen Mangel sonst tüchtige Werke junger Komponisten gescheitert sind, muss rückhaltlos anerkannt werden. Einen ausgeprägten Styl weist die Oper nicht auf, was ihr aber nicht zum Vorwurf gemacht werden soll, entwickelt sich doch selbst bei den bedeutendsten Komponisten die Eigenart der Schreibweise erst nach längerer Schaffensthätigkeit. Sorgfältiger aber möge der Komponist seine Gedanken abwägen, sorgfältiger feilen und nicht alles, was ihm gerade einfällt, für göttliche Inspiration halten.

Trotz mancher Ausstellungen, welche das Werk erfahren, war der Erfolg desselben ein ehrenvoller für den Komponisten. E. B.

— Von der Schlesinger'schen Musikhandlung wird soeben der dritte Band der Werke Chopin's in der ausgezeichneten Ausgabe Kullak versandt. Vortragsbezeichnungen, Fingersatz, aesthetische, auf Form und Inhalt bezügliche Bemerkungen, Anleitung zum Studium schwerer Stellen etc. lassen diese Ausgabe für instruktive Zwecke ganz besonders geeignet erscheinen und sei dieselbe zu diesem Behufe angelegentlichst empfohlen. E. B.

— Baronin Alfonsine Weiss, eine Pianistin, welcher die linke Hand fehlt und von deren Auftreten in Wien vor einiger Zeit im Klavier-Lehrer berichtet wurde, hat in Paris in einer Soirée bei der Königin Isabella und in einem eigenen Konzerte grosse Erfolge errungen.

— Leo Delibes' „Jean von Nivelle“ ist am 22. März in der Wiener Hofoper zum ersten Mal aufgeführt worden und hat einen grossen Erfolg errungen. Der Komponist, welcher selbst dirigirte, musste vielmals vor dem Publikum erscheinen.

— Die Partitur des „Tribut von Zamora“, Gounod's neuer Oper, ist soeben bei Choudens in Paris erschienen. Der Verleger soll 100 000 Francs dafür gezahlt haben, das wäre das Doppelte, als für „Romeo und Julie“ und das Zehnfache, als für „Faust“ gezahlt worden.

— Die vom Berliner Gewerbeverein veranstaltete Ausstellung von Lehrlingsarbeiten enthielt auch 3 Klaviere, sie stammten aus den Fabriken W. Schönlein, Simeonstrasse 11, A. Felschow, Prinzenstrasse 24 und H. Kriebel, Oranienstrasse 23. Sämmtliche drei Instrumente waren als Lehrlingsarbeiten vorzüglich zu nennen. Das Instrument von Schönlein war ein schwarzes Pianino, daran gearbeitet haben Carl Peine, 15 Jahre alt, ½ Jahr in der Lehre, August Schneider, 16½ Jahr alt, 2 Jahre in der Lehre, welcher den Resonanzboden verfertigte, Otto Schönlein 16½ Jahr alt, 1½ Jahr in der Lehre, welcher das Instrument ausbaute, Emil Schmidt, 17½ Jahr alt, 3½ Jahr in der Lehre, welcher die Saiten besponnen, das Pianino ausarbeitete, intonirte und ausstimmte. Das Instrument von Felschow war ein Pianett in naturell matt schlicht Nussbaum, gearbeitet hat an demselben Paul Pieosat, 17½ Jahr alt, 3 Jahre in der Lehre. Er fertigte Raste, Boden, Umbau, bezog dasselbe, bespann, leimte um, putzte dasselbe ab, machte die Zusammensetzarbeit, arbeitete aus, intonirte und stimmte aus und zwar in verhältnissmässig kurzer Zeit. Aus dem letzten Grunde erhielt er das Diplom. Das Instrument aus der Kriebel'schen Fabrik war ein schwarzes gravirtes Pianino, die Gravirung vergoldet. Gearbeitet hat an demselben Max Stoffke, 17 Jahre alt, 3 Jahre in der Lehre. Er hat das Instrument allein gearbeitet in gleicher Weise wie der Lehrling Felschow's, jedoch mit Ausnahme der Raste, da die gegebene Zeit eine zu kurze war.

Dr. R.

— Der Musikverein in Zwickau feierte vor kurzem sein 25 jähriges Jubiläum und überreichte dabei seinem Dirigenten Herrn Dr. Klitzsch das ansehnliche Ehrenhonorar von 1000 *M*.

— Unter den bei dem Erdbeben in Chios Verwundeten befindet sich auch der Klavierlehrer Franz Wernecke, ein Berliner, der 1864 ausgewandert ist.

Derselbe hat seine Frau beim Erdbeben verloren und ist selbst am Kopf und Fuss ziemlich schwer verwundet worden. Er hat nichts aus dem Hause gerettet als den zerrissenen Anzug, den er trägt. Seinem Wunsche, das Klavier und sein Hab und Gut durch die Mannschaft aus seiner Wohnung holen zu lassen, konnte nicht entsprochen werden, nachdem man sich an Ort und Stelle von der Gefährlichkeit, mit der dies verbunden war, Ueberzeugung verschafft hatte. Da Wernecke vorläufig in Kairo als Klavierlehrer keinen Erwerb finden würde, so wollte er nach Alexandrien zu seinen Verwandten.

— Ein im Jahre 1817 von A. v. Kloeber gezeichnetes Bild Beethovens hat der Musik-Verleger Simon hier in Lichtdruck vervielfältigen lassen. Von allen Bildnissen Beethovens soll dies das ähnlichste sein.

Als Zeugniss für die Aehnlichkeit und als Beleg der historischen Daten mag der Original-Brief des Malers vom 10. 11. 1863 an den Kgl. Musik-Dir. Prof. F. W. Jähns in Berlin hier sprechen.

Dieses Porträt entstand auf Veranlassung des Baron Skrbensky (v. Kloeber's Schwager) 1817 in Beethoven's Sommersitz Moedling bei Wien durch Vermittlung des Violoncellisten Dont, eines Freundes von Beethoven. „B. empfing mich mit den Worten „Sie wollen mich malen, ich bin aber sehr ungeduldig.“ er sah sehr ernst aus, seine lebendigen Augen schwärmten meist mit einem etwas düsteren Blick nach oben, den ich gesucht habe im Bilde wiederzugeben, seine Lippen waren geschlossen, der Zug um den Mund nicht unfreundlich. Nach ungefähr ¾ Stunden fing er an beim Sitzen unruhig zu werden, es war für mich daher Zeit im Malen aufzuhören, nur mit der Bitte, dass ich morgen wiederkommen könnte. Da er hörte, ich wohne auch in Moedling, so sagte er: „da können wir ja öfter zusammenkommen, denn ich kann nicht lange hintereinander sitzen.“ Auf Spaziergängen begegnete ich B. mehrere mal, es war höchst interessant, wie dieser, ein Notenblatt und Bleistift in der Hand, öfter wie lauschend (obgleich er schon taub war) stehen blieb, auf und nieder sah und auf das Blatt Noten schrieb.“ Das Oelbild für Baron Skrbensky ist mit dem Notenblatt in der Hand, wie in obiger Begegnung, gemalt, die Zeichnung des vorliegenden Kopfes ist aber getreu nach der Natur. Als Beethoven die Zeichnung sah, bemerkte er, dass ihm die Auffassung der Haare so natürlich erschiene, denn sie hätten ihn bisher immer so geschniegelt herausgegeben, wie man vor den Hofschranzen erscheinen müsse und so wäre er gar nicht. Auf Veranlassung Dehn's und anderer Musiker, welche B. noch im Leben gekannt hatten, wurde diese Zeichnung als die ähnlichste, welche von ihm existirte, zuerst 18[illegible] in Lithographie herausgegeben. B.'s Kleidung bestand aus einem lichtblauen Frack mit gelben Knöpfen (daher in der Kleidung die geringe Tiefe im Ton des Lichtdrucks), weisser Weste und Halsbinde, sehr englisirt, seine Gesichtsfarbe war gesund und derb, sein Haar wie blau angelaufener Stahl, weil es aus dem Schwarz schon anfing etwas zu grauen, seine Augen graublau und höchst lebendig, die Haut etwas pockennarbig. Wenn sein Haar sich im Sturm bewegte, so hatte er wirklich etwas ossianisch-dämonisches. Im freundlichen Gespräch nahm er aber wieder einen gutmüthigen und milden Ausdruck an, wenn ihn nämlich dasselbe angenehm berührte. Jede Stimmung seiner Seele drückte sich augenblicklich in seinen Zügen gewaltsam aus.

Köln. Das „Stabat mater“ von Theodor Gouvy für drei Solostimmen, Chor und Orchester, op. 65, ist am Charfreitag unter Leitung des Musikdirektors Herrn Mertke von dem Verein für Kirchenmusik mit grossem Beifall zur Aufführung gelangt. (Die Kompositionen des Herrn Gouvy gewinnen in Deutschland immer mehr Boden. Ausser in Köln errangen Werke von ihm auch in Leipzig und Dresden Erfolge.)

Magdeburg. Der in Buchhändlerkreisen allgemein bekannte und geachtete Musikalienhändler Gotthelf Theodor Wilhelm Heinrichshofen starb am 29. April im 100. Lebensjahre.

Melbourne. Auf der Ausstellung hierselbst wurden folgende deutsche Klavierbauer prämiirt: Flügel. Erste Klasse. Konzert-Flügel: Jul. Blüthner, Leipzig. Salon-Flügel: Schiedmayer & Söhne, Stuttgart. Flügel (kurzes Format, Kabinet-, Boudoir-, Miniatur-Flügel): Ernst Kaps, Dresden. Zweite Klasse: C. J. Gebauhr, Königsberg, F. Omer, Wien, E. Westermayer, Berlin, Rud. Ibach Sohn, Barmen, L. Hohl, Oesterreich, C. Hofmann, Wien, E. Seiler, Liegnitz; Pianinos. Erste Klasse: Schiedmayer & Söhne, Stuttgart; C. Scheel, Cassel, G. Schwechten, Berlin; Ph. Herz, J. F. Lindner & Sohn, Stralsund, W. Biese, Berlin. Zweite Klasse: E. Rosenkranz, Dresden; Blüthner, Leipzig; Zeiter & Winkelmann, Braunschweig, C. Mand, Coblenz, F. Hundt & Sohn, Stuttgart, F. Schilling, Stuttgart, Hölling & Spangenberg, Zeitz, J. G. Irmler, Leipzig, J. Mayer & Co., München, Trost & Co., Zürich, A. Dassel, Berlin, A. Förster, Löbau, C. Eckermann & Co., Hamburg, F. Dörner & Sohn, Stuttgart. Dritte Klasse: E. G. Kaschlauer, Stuttgart, H. D. Schake, Hannover, Rud. Ibach Sohn, Barmen, F. L. Neumann, Hamburg, C. J. Quandt, Berlin, E. Westermayer, Berlin, E. Ecke, Berlin; L. Römhildt, Weimar, J. Pfaffe, Berlin, F. Kuhla, Berlin, Gebr. Trau, Heidelberg, C. Rösler, Deutschland, Gebr. Knake, Münster, C. Schmidt, Berlin; L. Neufeld, Berlin, T. Gerhardt, Berlin.

Bücher und Musikalien.

Adolf Jensen: Deutsche Suite (H-moll). Op. 36. Berlin, M. Bahn.

Die Suite, gewiss eine der hervorragendsten Arbeiten Jensen's, besteht in einer Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte I u. II und Gige. Sämmtliche Stücke stehen originellerweise in H moll, ohne aber darum monoton und ermüdend zu wirken. Die scharfe und feine Charakteristik jeder der einzelnen alten Formen, die mannichfaltige Gestaltung in harmonischer Hinsicht, die sich nicht in üppigem Gebrauch moderner Harmonik, sondern vielmehr in der meisterhaften Beherrschung und Verwerthung oft der allereinfachsten harmonischen Wendungen kundgiebt, lassen die streng festgehaltene Haupttonart durchaus nicht als einseitig empfinden, wohl aber den feinen Geschmack und die Kunst des Komponisten in der Behandlung alter Formen im hellsten Lichte strahlen. Dass die zweite Gavotte in H dur steht, also eigentlich von der Haupttonart abweicht, ist daher so zu erklären, dass dieselbe nach modernen Begriffen als ein Mittelsatz der voranstehenden ersten Gavotte in H-moll zu deuten ist, wie denn auch der Komponist selbst nach der Durchführung der II. Gavotte die Wiederholung der I. fordert. Auf diese Weise wird also nichtsdestoweniger die vom Komponisten streng beobachtete Tonalität von H-moll festgehalten. Das Werk ist dem berühmten Klaviermeister Hans von Bülow gewidmet, trotzdem aber keineswegs so schwer, dass es nicht auch andere Sterbliche mit Erfolg ausführen könnten. Jedenfalls gereicht auch dieser Umstand dem Autor zum Ruhme und seinem Werke zum Nutzen.

A. Loeschhorn: Zwei Phantasiestücke für Pianoforte. Op 160. Leipzig, Forberg.

— — Deux Valses pour Piano. Op. 161. Ebendaselbst.

Von den beiden Phantasiestücken ist das erste in elegantem, graziösem Charakter, das zweite, nur kurze, in ernster Stimmung gehalten. Beide sind fein und mannichfaltig harmonisch behandelt, technisch von mässiger Schwierigkeit, aber für den, welcher die nöthige Technik hat, sehr spielbar. Dasselbe gilt von den beiden Walzern Op. 161, von denen ebenfalls der erste frisch und elegant, der zweite ernst, fast melancholisch gehalten ist. Der zweite Walzer in Cis moll darf mit zu dem Besten gerechnet werden, was die feine Salonliteratur aufzuweisen hat. In diesem Walzer, wie auch in dem zweiten Phantasiestücke, hat der feinempfindende, stimmungsvolle Musiker den Sieg über den Salonkomponisten davongetragen.

Richard Kleinmichel: „Rosen ohne Dornen". Ein Cyklus von sechs Stücken in Tanzform für Pianoforte zu vier Händen. Op. 45. Auch für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet. Leipzig, Forberg.

Der als tüchtiger Tonsetzer bekannte Komponist giebt in dem vorliegenden Opus sechs Tänze (Polonaise, Contretanz, Walzer, Polka, Polka-Mazurka, Galopp) von ansprechendem Charakter in nicht zu schwerer Schreibart für einen oder zwei Spieler. Die Stücke scheinen nicht blos als Salonstücke gelten zu sollen, sondern auch gleichzeitig den praktischen Zweck des Tanzes im Auge zu haben. Freunde der realen Tanzmusik werden sie daher willkommen sein, zumal das Arrangement zu vier Händen den Spielern die Aufgabe sehr erleichtert.

J. Alsleben.

Wilhelm Kienzl. Op. 21. 30 Tanzweisen für Klavier. Ausgaben zu 2 und 4 Händen. Kaset. Paul Voigt.

Ein umfangreiches, aus 3 Heften bestehendes Werk voll interessanten Inhalts. Die Melodien sind frisch und charaktervoll, die Harmonien gewählt und die Modulationen frei, oftmals angenehm überraschend. Obgleich die meist 2 oder 3 theiligen Tanzstücke den besten Vorbildern nachgehen, enthalten sie doch soviel Eigenartiges, dass man sich gern mit ihnen beschäftigt. Vortrefflich kommt dem Komponisten die Gabe zu statten, sich in die Nationalcharaktere anderer Volksstämme zu versetzen und dadurch fremdartige Tanzformen, z. B. Spanisch, Kosakisch, Slovenisch, Slavisch etc. geistvoll gestalten zu können. Eine wilde Tanzweise, Swantewit, treffen wir hier zum ersten Male, der Komponist giebt interessante Aufschlüsse über dieselbe in einer Anmerkung. Wir können das Werk des jungen Komponisten aufs angelegentlichste empfehlen und würden uns freuen, wenn besonders die vierhändige Ausgabe dazu helfen sollte, andere zum Ermüden gehörte vierhändige Tänze etwas zu verdrängen. Die Ausführung fordert keine virtuose Technik, aber modulationsreichen Anschlag und gemüthvolle Auffassung.

Dieselbe Verlagshandlung bietet uns noch Sieben Wiegenlieder von Hoffmann von Fallersleben, componirt für 1 Singst. mit Klavier Begl. von Gustav Schmidt Op 40. Allerliebste kleine Liederchen voll reizendster Auffassung der kindlichen Texte, feiner Melodik und Modulation mit einfacher aber hübscher Begleitung. Sie sind nicht für Kinder geschrieben, aber singende Mütter dürften sie sich aneignen, um sie ihren Lieblingen vorzusingen.

Friedrich von Wickede. Drei Lieder für Alt oder Bariton mit Klavier-Begleitung. Op. 87.

Derselbe. Zwei Lieder für Tenor oder Sopran mit Klavier-Begleitung, Op. 88. (Im gleichen Verlage.)

Das erste Opus des bekannten Lieder-Komponisten zeigt sich ernster und innerlicher als seine sonstigen Gaben, das zweite ist brillanter und mehr für den Effekt gemacht. Die sämmtlichen Lieder sind nicht schwer ausführbar, aber sie werden dem grossen Publikum gewiss gefallen und empfehlen wir sie singenden Liebhabern zur Beachtung.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Zu 4 Händen.

Weber, Polacca aus op. 10. No. 6.
" Sonate, G-dur, op. 10. No. 2.
" Sonate, Es-dur, op. 10. No. 4.

Weber, 9 leichte Stücke aus op. 3.
Aus Steingräber's vorzüglicher Sammlung leichter 4 händiger Originalkompositionen.

Winke und Rathschläge.

(Fortsetzung aus No. 3.)

Man hat die Eintheilung der Noten in zwei Hauptarten zu begreifen, es unterscheiden sich 1) die schlichte Eintheilung, bei welcher man die Noten nur in Bezug zu ihren metrischen „Takttheilen", nicht auch zu noch andern gleichzeitig gespielten auffasst, und 2) die kombinirte Eintheilung, bei welcher man, Noten gegen Noten (z. B. eine Stimme gegen die andere) im Zeitwerth abzumessen hat.

Diese Arten können in den mannigfaltigsten Formen vorkommen und sind natürlich korrespondirend mit den sogenannten Satzarten, wie sie die Kompositionslehre aufstellt: denn in komponirten „Musikstücken" kommt ja eben die Noteneintheilung zur künstlerisch-musikalischen Form, wie solche dann zur Aufgabe des ausführenden Spielers wird.

Es stehen bezüglich der Notenkombination Harmoniesatz und Kontrapunktsatz einander gegenüber. Mischungen beider liegen in der Natur der Kunst.

Der harmonische Satz geht von der akkordischen Form aus und legt selbige zum Grunde — entweder in Griffen oder Brechungen — z. B. da, wo eine Melodie „begleitet" wird.

Der kontrapunktische Satz geht aus von der Form der Stimmigkeit, d. i. das Zugleichklingen verschiedener mehr oder minder selbstständiger melodischer Tonreihen („Stimmen") und schafft so um sich die Harmonie, deren Wesen zugleich einheitlicher Grund der Stimmen ist.

Man nennt die akkordische Harmonie auch „Homophonie", und zwar nach dem Wesen derselben, welches unmittelbare „Uebereinstimmung" ist. Den Kontrapunkt nennt man „Polyphonie", und zwar nach dem dabei waltenden Begriff der „Vielstimmigkeit", „Vieltönigkeit" oder „Verschiedenartigkeit".

„Harmonisch" aber ist alles, was (akkordisch) zusammenklingt oder zusammenklingen kann: der „Dreiklang" ist Grundbild alles Harmonischen. „Melodisch" hingegen ist alles, was (als un-akkordisch) nicht zusammenklingen kann und darf: die „Tonleiter" ist Grundbild alles Melodischen.

Bezüglich der Eintheilung der Noten ist der „homophone" Satz — wo das Akkordische vorwaltet — bei weitem leichter, viel einfacher, als der „polyphone", wo das Stimmenwesen vorwaltet, denn dort ist mit dem Wesen der Uebereinstimmung des Tonlichen auch Gleichartigkeit des Zeitlichen mehr oder minder verbunden, beim polyphonen waltet mit dem Wesen der Verschiedenartigkeit im Tonlichen auch grössere Mannigfaltigkeit des Zeitlichen. — Man kann das Homophone im Satz z. B. in den Volksmelodieen, am einfachsten in den Choräleu erkennen, das Polyphone z. B. in den J. S. Bach'schen Werken, am einfachsten in den 6 Praeludien, 15 Inventionen zu 2 und denen zu 3 Stimmen etc. — Wenn z. B. in einer Fuge zwei bis drei Stimmen in Einer Hand vereinigt sind und jede Stimme ihre aparten Noten-Gattungen hat, so ist das für einen Schüler oft von grosser Schwierigkeit. Doch ist's ganz anders, wenn derselbe nicht plötzlich, sondern nach und nach zum Altmeister Bach geführt wird. (Meine „Hochschule für Pianisten" zeigt den Weg von den „Praeludien" an bis zu den Fugen.)

Die erwähnten zwei Satzarten treffen gewissermassen (eine die andere neutralisirend) zusammen in demjenigen Satze, welchen man als „polyphone Homophonie" oder als „homophone Polyphonie" benennen könnte und die man in derjenigen Art strengen Harmoniesatzes erkennt, worin sich Akkord an Akkord bei stimmengemässer figurirter Tonfolgebeziehung schliesst: choralartige Chorgesänge, schlicht harmonisirte Melodieen und dergl. stellen solche Satzart dar.

Es können alle diese Satzarten an sich rein und strenge, oder auch mehr oder minder frei, mit einander vermischt sein, sie können jede einzelne in einem Musikstücke gleichmässig durchgeführt oder auch wechselnd mit einander verwendet werden, je nachdem die an den Schönheitsgesetzen gebildete Phantasie des Komponisten die Musik produzirt.

Nach diesen Grundbegriffen ist jede Notenkombination zu betrachten und sind die Zeitdauerverhältnisse derselben in Acht zu nehmen.

Der Schüler pflegt z. B. bei einem neuen Anschlage einer und derselben Hand den vorher angeschlagenen Finger aufzuheben, auch da, wo dieser noch dauernden Werth, — er pflegt lange Töne oder Pausen, wo nicht gleichzeitig anderweitige Tonfigurationen die Zeit füllt, flüchtiger zu behandeln, nicht zeitgesättigt zu halten u. dergl. — was dann genau zu regeln ist. Vom Leichten zum Schweren führende Uebungen hierzu sind enthalten in meinem op. 147 (Seitz): „Künstlerstudien", H. 1—2.

L. Köhler.

Anregung und Unterhaltung.

Ein schaffender Geist taugt wohl selten zum Lehrer, denn er kann die Bildungsbedürfnisse und die Mittel zu ihrer Befriedigung bei „gewöhnlichen Menschen" nicht begreifen, weil er selber ohne Bewusstsein in dem Besitz einer kunstverwandten Natur ist. Ein Genie kann meistens nur als Vorbild im Unterrichten durch sein Beispiel („Vormachen") lehren; der theoretischen Anleitungsmethode pflegt er unkundig zu sein. Zweifellos ist es dem Allen Natur und in dieser beruht der eigentliche fruchtbare Grund und Boden seines Schaffens. Der Instinkt lässt solche Naturen in der praktischen Ausübung den rechten Weg finden, die Lehre pflegt sie zu beschäftigen, bestimmter zu regeln und zu hemmen. Wo der innere Drang [illegible], so findet der Zugvogel den Weg durch den Äther ohne Landkarte und Kompass. Das ist eingeborene Kenntniss.

L. Köhler.

Meinungs-Austausch.

Anknüpfend an die Worte des Herrn Dr. Hugo Rodemacher in No. 10 des Klavier-Lehrer „Erzielt man gar keine Erfolge, so ist entweder die musikalische Bildung des Schülers aufzugeben — warum sollen denn alle Menschen Musik treiben? — oder man lasse ihn ziehen" erlaube ich mir Folgendes zu bemerken: Obgleich die in dem Artikel „Ueber Trieb, Wille und äussere Anregung" entwickelten Ideen gewiss alle sehr richtig sind, so erwecken doch gerade die oben angeführten Worte, welche freilich auch vollkommen wahr sind, für viele Musiklehrer leider ein [illegible] des Anstosses. Ich frage einfach: wer giebt dem Musiklehrer, der darauf angewiesen ist, nur von Stundenhonoraren nicht selten mit Familie zu leben, bei der enormen und wahrhaft unverschämten Konkurrenz einen Ersatz [illegible] für den aufgegebenen Schüler? Niemand! [illegible] es finden sich aber sofort sehr andere sogenannte Musiklehrer oder Lehrerinnen, welche den vom Vorgänger aufgegebenen Schüler ohne Talent, ohne Trieb, ohne Energie, aber mit Dummheit und Faulheit behaftet sogar noch billiger weiter unterrichten. Wären dies wirklich immer wirkliche Musiklehrer, dann könnte ich es noch gelten lassen, vielleicht schlüge der Schüler bei ihnen besser ein; es sind aber meistens ganz unfähige Menschen, die selbst nichts können und nichts verstehen, dabei aber Unterricht geben und den [illegible] Eltern einige Jahre [illegible] Geld abnehmen. Wäre es denn gar nicht möglich, diesen [illegible] Pfuschern endlich einmal [illegible] das Handwerk zu legen? Wäre es denn gar nicht möglich, die in der „Tonkunst" bereits [illegible] von dem leider zu früh verstorbenen Albert Hahn angeregte Idee zur Ausführung zu bringen, dass sich nur staatlich geprüfte Leute Musiklehrer ersten, zweiten, dritten Ranges oder Grades nennen dürfen? Gerade der Verein der Musiklehrer und Lehrerinnen wäre geeignet, diese in die Hand zu nehmen und betreffenden Ortes zu petitioniren. Denn, da die Musik bei wirklich gutem Unterricht einen so bedeutend [illegible] Einfluss ausübt, [illegible] diejenigen sich Musiklehrer nennen dürfen, welche ein Staatsexamen bestanden haben; das Publikum würde dann leicht wissen, welches wirkliche Musiklehrer sind und welche es nicht sind.*) Die Kunst und ihre wahren Jünger könnten durch solches Vorgehen nur Vortheil haben. Es ist der Kunst wahrlich nicht damit gedient, wenn jeder [illegible] Trompeter [illegible], pensionirte oder auch [illegible] Beamte und Schreiber, sitzen gebliebene Jungfrauen, welche nie gründlich in der Kunst gearbeitet, sondern die besten Jahre zum Lernen verbummelt haben, sich für Musiklehrer ausgeben dürfen, und die Ansprüche sowie auch sociale Stellung derjenigen, welche [illegible] und Geld [illegible], ob sie dadurch bedeutend aufgebessert. Mancher gute Musiklehrer würde nicht nöthig haben, hier und da gegen seine Ueberzeugung Unterricht zu geben, weil sich leichter für den aufzugebenden Schüler ein Ersatz finden würde.

* * *

Ferner darf ich wohl auf die Worte des Herrn A. Werkenthin [illegible] erwidern. Herr W. sagt in dem Artikel über den Liszt-Abend: „[illegible] das von Bülow ausgeführte Programm sollte in allen Konservatorien [illegible] Gold und Rahmen aufgehängt werden [illegible] Notizen und Programme der heranwachsenden pianistischen Jugend, dass sie besonders aufblicke zu diesem Monument künstlerischer und edler Kunstarbeit." Bravo, im Interesse der Kunst sehr gut gemeint! Unstreitig ist Bülow der bedeutendste der lebenden Pianisten, und auch ich verehre ihn als solchen auf das Höchste; aber ich kann nicht verschweigen, dass mir jedesmal recht ängstlich zu Muthe wird, wenn ich von solchen wahrhaft übermenschlichen Leistungen des Herrn v. Bülow lese. Ich halte derartige Leistungen, abgesehen von der grossen Nervenanstrengung, für eine übernatürliche Steigerung des Talentes und des gesammten Nervensystems, und solchen Ueberreizungen wird beim Bülow früher oder später Nervosität, Schwäche und Lahmheit folgen. Darum halte ich es für sehr gewagt, angehende Künstler zu solch übermenschlichen Leistungen anzuspornen. Als Mensch kann jeder was in seinen Kräften steht, aber niemand versuche die Götter.

Hannover. Hugo Mend.

*) So lange wir Gewerbefreiheit haben, kann der Staat Niemandem verbieten, Musik-Unterricht zu ertheilen und sich Musiklehrer zu nennen. Die Eltern und Angehörigen müssen unter solchen Umständen sich selbst schützen und keinen Pfuscher als Lehrer annehmen. Hier in Berlin giebt das Jahrbuch des Vereins der Musiklehrer und Lehrerinnen dem Publikum selbst einen Anhalt bei der Wahl einer musikalischen Lehrkraft. Geht mein Antrag auf Aufnahme von Musiklehrern und Lehrerinnen auch ausserhalb der Provinz Brandenburg, den ich der nächsten Generalversammlung vorlegen werde, durch, so haben wir einen Schutz gegen die schlechten Elemente in unserem Fache, denn in diesen Verein würden, wie es die Satzungen [illegible], nur Lehrer und Lehrerinnen aufgenommen werden, welche sich über ihre Befähigung zum Unterricht genügend ausgewiesen haben. E. B.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Maisitzung (17. Mai) setzte Hr. **Albert Werkenthin** seinen Vortrag über den „Elementarklavierunterricht" fort. Derselbe behandelte heute den 4ten Theil seines Stoffes, nämlich das pädagogische Element und beschäftigte sich vorzugsweise mit den für einen gedeihlichen Unterricht nothwendigen Eigenschaften des Klavier-Lehrers. Wie der Elementarklavierschüler zu belehren und zu behandeln sei, wird nach den verschiedensten Richtungen hin beleuchtet. Nachdem der Vorsitzende Herr Prof. Dr. **Alsleben**, dem Vortragenden im Namen des Vereins gedankt hatte, wurden zunächst durch Herrn Prof. **Breslaur** und einer Schülerin desselben 2 Klavierstücke à 4 mains: „Schneeglöckchen" von Nicolai v. Wilm und „Walzer" von B. Tours vorgetragen, die beifällig aufgenommen wurden. Dem ersteren Stücke wird ein grösserer instruktiver Werth beigemessen als dem letzteren. — Es wird nunmehr die Debatte über Herrn Werkenthin's Vortrag eröffnet. Prof. **Breslaur** meint, dass der Vortrag zwar sehr interessante Dinge enthalte, die indess fast ausschliesslich dem Gebiete der Methodik, nicht demjenigen der Pädagogik angehörten und kennzeichnet das Wesen dieser Disciplinen. Prof. Dr. **Alsleben** bezeichnet wohl auch die Erziehungslehre als Wissenschaft in abstracto, erklärt jedoch aus praktischem Grunde Hrn. Werkenthin's Behandlungsart für berechtigt. Hr. **William Wolff** spricht den Wunsch aus, dass nach und nach alle hierhergehörigen Punkte erörtert werden möchten, wobei die hierüber bereits gehaltenen Vorträge der Herren **Hennes** und **Werkenthin** zu Grunde zu legen seien. Diesem Wunsche wird auch Folge gegeben werden, allein für die nächste Zeit wird der Verein den schon in Angriff genommenen Theil seiner Aufgabe, musiktheoretische Definitionen festzustellen, zu vollenden haben. Herr **O. Eichberg** weist auf seinen Musikerkalender hin, dessen IV. Jahrgang in kurzem erscheint und ersucht dafür um das Interesse der einzelnen Vereinsmitglieder. — Herr Professor **Breslaur** verliest noch ein ausführliches Schriftstück des Herrn **H. Schramke** in Kottbus, worin dieser in Sachen seiner musikalischen Theorie noch einmal auf den darauf bezüglichen Vortrag des Herrn Dr. **A. Kalischer** zurückkommt und Manches zu Gunsten seiner Theorie anführt. Dem gegenüber widerlegt Herr Dr. Kalischer nochmals die vorgebrachten Momente und verweist im Uebrigen auf seine demnächst zu publizirende „**Theorie der alterirten Akkorde**".

Dienstag, 14. Juni, Abends 8 Uhr. Letzte Sitzung vor den Ferien. Tagesordnung: Feststellung der Erklärung aller bei der Theorie des Musikunterrichts gebräuchlichen Bezeichnungen (Fortsetzung). — Vorführung des vom Professor Consili in Bologna erfundenen Geigenhalters. Ballotage.

Anzeigen.

Offene Stellen.

Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 20 Pfg. berechnet.

Klavier-Lehrer für die Mittelklasse einer Musikschule in einer grösseren Stadt Süddeutschlands. 900 ℳ. Adressen unter A. B. befördert die Redaktion dieser Zeitschrift.

Meseritz. Kantor und Lehrer. ca. 1300 ℳ. Magistrat Meseritz.

Trutnau. Organist und Lehrer. Gesammteinkommen ca. 1050 ℳ. Magistrat Danzig.

Stuberwitz, Kreis Leobschütz. Organist und erster Lehrer circa 1000 ℳ excl. Garten und Wohnung. Meldungen bei Pastor Swoboda in Rösnitz per Katscher O./S.

Prettin. Organist und zweiter Mädchenlehrer 1050 ℳ inclusive Wohnung etc. Magistrat.

Genthin. Kantor und Organist. 950 ℳ. Schul-Deputation.

Pabsdorf (Braunschweig). Organist und zweiter Lehrer, 1200 ℳ und Wohnung.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalischi), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 12. **Berlin, 15. Juni 1881.** **IV. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das II. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.
Die Expedition.

Zwei Briefe.

Von **Elise Saeger.**

I.

Meine hochverehrteste Freundin und Gönnerin!

Da bin ich nun durch ihre gütige Fürsorge im X-Musikinstitut, damit mir mein Lieblingswunsch, mich zu einer tüchtigen Pianistin auszubilden, erfüllt werde. Ich bin hier unter lauter musikalischen Seelen; wo ich hinhöre — Musik, wo ich hinsehe — Musik, wovon ich rede — Musik, was ich treibe — alles Musik, Musik. Sie denken gewiss, ich befinde mich nun ganz in meinem Element, ich schwelge im Anhören und Ausüben der schönsten klassischen Kompositionen — von alledem keine Spur. Unsere Grössen im Institut höre ich nur zuweilen aus der Ferne, und die Damen, mit denen ich Unterricht erhalte, sind fast eben solche Stümperinnen wie ich. Stümperin! abscheulich klingendes, mir unausstehliches Wort, dass ich es auch auf mich anwenden müsste, offen gesagt, werthe Frau, das hätte ich vor vier Wochen noch nicht gedacht. In unserm Städtchen war mir von allen, die mich hatten spielen hören, so viel Schmeichelhaftes gesagt worden, hatte man sich stets über meinen Vortrag, über meine Technik gefreut; ich selbst war daher von meinem Spiel so eingenommen, dass ich glaubte, ein Jahr im X-Institut würde hinreichen, aus mir eine vollendete Künstlerin zu machen und nun? — welche Enttäuschung! Soll ich Ihnen das Urtheil sagen, das ich von unserm Professor hören musste, als ich ihm das Perpetuum mobile vorgespielt hatte? Brrr, es überläuft mich noch ganz eisig, wenn ich nur daran denke! „Mein Fräulein", (hub er mit einer Stimme an, die so voll und feierlich klang, wie Töne aus der Kontra-Oktave) „Sie scheinen in der That sehr oberflächlichen Unterricht erhalten zu haben. Handhaltung, Anschlag, Fingersatz, Vortrag, alles lässt viel zu wünschen übrig. Haben Sie denn nie Fingerübungen und Tonleitern gespielt, haben sie denn nie Theorie getrieben?" Auf's höchste erschrocken brach ich in die Worte aus: Sind denn Fingerübungen, Tonleiterspiel, theoretische Kenntnisse zum guten Klavierspiel unumgänglich nothwendig? Ach liebste Frau, wären Sie Zeuge gewesen, wie mitleidig ich da angesehen wurde; noch fester richteten sich die Brillengläser auf mich und jetzt bewegte sich die Stimme abwechselnd durch Kontra — und grosse Oktave: „Es fragt sich eben, wie jemand das Klavierspiel betreiben will. Sehen und hören Sie um sich. Wer spielt heut nicht Klavier! Aus tiefstem Keller herauf und vom höchsten

Dachstübchen herunter, überall sind die Klänge eines mehr oder minder verstimmten Instrumentes vernehmbar. Hier hören wir die Klosterglocken, dort den Walzer eines Wahnsinnigen, dort seichte Tanzmusik, nun antworten Sie mir offen: ist solche Musik nach Ihrem Geschmack?" Nein, um's Himmelswillen, Herr Professor, glauben Sie doch ja nicht, dass ich einen so ungebildeten Geschmack besitze. Ich schwärme für klassische Musik. Nur sie kann die Seele wahrhaft erheben und wenn Sie heut zu mir sagten, opfern Sie einen Ihrer Finger, dann sollen Sie morgen Beethoven'sche Sonaten, Liszt'sche Rhapsodien spielen können, ich würde ihn mit Freuden hingeben. „Nun" unterbrach er mich lächelnd, „wenn Sie so Klavier spielen möchten, behalten Sie nur Ihre Finger, Sie werden dann auch nicht einen entbehren können. Suchen Sie nur in der Musik die Kunst und die Wissenschaft zugleich zu sehen, beherzigen Sie: nur ernstes Studium, eiserne Willenskraft allein führen zum Ziele."

Ach verehrte Frau, Ihnen will ich es anvertrauen, ich fürchte, zu der Ueberzeugung werde ich nie gelangen. Ich sehe in der Musik nicht die Wissenschaft, ich verehre in ihr nur die Kunst. Freilich, wenn man eine ganze Stunde hindurch Fingerübungen macht, wenn man peinlich darauf achtet, dass man ja auch den Fingersatz nimmt, den der Komponist oder Gott weiss welcher Herausgeber vorgeschrieben, stundenlang mechanisch er-ste, zwei-te, drit-te, vier-te zählt, trockene theoretische Regeln, was eine Triole oder Sextole, was eine Synkope ist, lernen, Dur- und Moll-Tonleitern bilden und aufschreiben muss, dann freilich ist ein reines Geniessen der Kunst nicht mehr möglich. Doch nur ein kleinlicher, pedantischer Charakter kann so schablonenhaft üben, nimmermehr eine wahrhafte Künstlernatur. Was schadet es denn, wenn wir die Läufe mit schräger Handhaltung spielen, wenn die Finger nicht hammerartig gekrümmt sind, kann darum die Tongebung nicht doch schön sein? Wozu so viele Tonleitern, gebrochene Akkorde üben? Wozu ein besonderes Ueben des piano, forte, fortissimo, des crescendo und decrescendo? Ergeben sich nicht alle diese Uebungen aus den Stücken? Warum endlich den Kopf denen mit theoretischen Regeln vollpfropfen, die niemals Komponisten werden wollen? Mit dem Herzen will ich die schöne Kunst ausüben, nicht mit dem kalten, berechnenden Verstand! Die Seele muss von den süssen Melodien ergriffen sein, dann wird auch der Vortrag ein seelenvoller werden. Sie muss belebt, mit fortgerissen werden, sollen wir in der Wiedergabe der Tonstücke die Begeisterung des Spielers mitempfinden. Wie kann man behaupten, Musik sei eine Wissenschaft! Eben weil sie einzig und allein Kunst ist, hat sie so viele Anhänger. Die Liebe zur Musik ist den Völkern ins Herz gelegt, für keine Kunst ist ihr Sinn so empfänglich, wie für sie. Ihr huldigt der Gebildete und der Ungebildete, der Edle, wie der Rohe, obschon jeder sie nach seiner Art empfindet. Weder Malerei noch Skulptur können sich eines solchen Einflusses rühmen. Die Schönheit ist schon oft gemalt, ist plastisch dargestellt worden, doch am meisten hat man sie besungen. Nicht Pinsel und Palette sind des Wanderers muntere Begleiter, sein treuster Gefährte ist der Gesang. Sein Lied ertönt, wenn das Auge sich am Anblick der Natur weidet, wenn seine Brust in vollen Zügen die frische Gottesluft einathmet. Und versagt ihm auch manchmal die Stimme bei der Mühseligkeit des Weges, wenn es bergauf, bergabwärts geht, durch Dickicht und Gestrüpp, immer wieder öffnen sich unwillkürlich seine Lippen zum Gesang.

Die Musik ist eben die Kunst, die unser Gemüth heiter und dankbar erhält, die uns aus der Alltäglichkeit des Lebens reisst, die uns die sorgenvollen Tage leichter ertragen hilft. Wissenschaft verlangt angestrengte Arbeit, soll Musik uns Arbeit sein? Wir arbeiten nicht, sondern wir spielen Klavier. Gerade wer den ganzen Tag über Bücher und Schriften gesessen, der übt Musik in seinen freien Stunden zur Gemüths-Erholung und Erfrischung. Hat nun aber ein Mensch höchstens zwei Stunden freie Zeit, kann man da verlangen, dass er diese mit Uebungen ausfülle? Vielleicht müsste er sich mit einfacher Kost begnügen. Doch einem starken Charakter klingt unsere Salonmusik zu weichlich, unsere modernen komischen Operetten zu oberflächlich. Er sehnt sich, den Inbegriff alles Schönen und Edlen, unsere Meisterwerke kennen zu lernen. Er findet klassische Musik und macht sich leicht mit ihr vertraut auch ohne Fingerübungen, Theoriearbeiten u. s. w. Nicht diese sondern das Herz eines Menschen ist die Pforte, die zum Verständniss solcher Tonschöpfungen führt. Drum mag sich einer sein Lebenlang mit allen nur möglichen Uebungen abquälen, ist er ein leichter Charakter, wird auch sein Spiel nur oberflächlich sein, hat er keine Seele, so wird auch sein Vortrag ein seelenloser bleiben, wenn er auch noch so sehr piano, cresc. und decresc. geübt hat.

So nun habe ich Ihnen einmal wieder alle meine Gedanken verrathen, hochverehrteste Frau, wie ich es so oft gethan habe, wenn ich daheim in Ihrem traulichen Stübchen sass. Ihnen habe ich ja stets treulich berichtet, was ich grade Wichtiges auf dem Herzen hatte, Sie sind mir stets eine treue Rathgeberin gewesen. Freilich, ich Undankbare, oft bin ich schmollend von Ihnen ge-

gangen, wenn Sie mir durchaus nicht beipflichten wollten; doch ich ging ja nur, um recht bald wiederzukommen und Ihnen sagen zu können, dass ich einmal wieder sehr thöricht gedacht und gehandelt hatte. Ich glaube, eben weil Sie mir schon so oft Unrecht gegeben, habe ich Sie so lieb. Sie gehören zu den wenigen Menschen, die nicht dem Grundsatz huldigen: Man kommt am weitesten mit den Menschen, wenn man ihnen immer Recht giebt.

Vielleicht macht mein Schreiben den Eindruck auf Sie, als fühle ich keine Neigung mehr zu dem selbstgewählten Berufe, Sie denken womöglich, ich versäume meine Pflicht, fürchten Sie das nie! Ich füge mich streng in den Willen meiner Lehrer, befolge aufs Wort was sie mir sagen; aber gerade dieses unbedingte Gehorchen ohne die innere Ueberzeugung ist mir unerträglich.

Um diesem unangenehmen Gefühl ein Ende zu machen, wende ich mich vertrauensvoll an Sie, ersuche ich Sie um Ihr Urtheil, um Ihren Rath. Wohl möglich, dass Sie meine Ansichten gänzlich verwerfen, doch das weiss ich gewiss, wenn irgend ein Mensch mich umstimmen kann, so sind Sie es allein. Drum bitte, bitte, antworten Sie mir recht bald.

Auf Ihre Meinung harrt ängstlich gespannt
Ihre Ihnen innig ergebene
Meta.

(Schluss folgt.)

Noch einige Urtheile über die Fuge.

Von R. Musiol.

Wenn einerseits die Fuge als das Meisterstück kontrapunktischer Gelehrsamkeit angesehen wird, so sind aber auch Stimmen laut geworden, die eine weniger hohe Meinung davon haben. Es seien hier einige solche, als Ergänzung zu den Zeilen in No. 14, S. 169, Jahrg. 1880 dieser Ztg. angeführt.

In Fr. W. Marpurg's (1718—1795) „Kritische Briefe über die Tonkunst" (Bd. 1. 1760) wird eine Kritik von einem pseudonymen Verfasser über eine Fuge von J. Ph. Kirnberger (1721 1783) mitgetheilt und wird an derselben vieles getadelt. Der Verfasser beruft sich auf J. S. Bach's Fugen und auf mündliche Mittheilungen desselben. Der Wortlaut der betreffenden Stelle ist folgender: „Bedenken Sie einmal, wie vielmal man den Hauptsatz in einer Fuge hören muss. Wenn man ihn noch dazu in eben denselben Tonarten, es sei gleich höher oder tiefer, ohne was anders dazwischen, immer in einem weg hören muss, ist es alsdann möglich, den Ekel zu verbeissen? Wahrlich, so dachte der grösste Fugenmacher unserer Zeiten, der alte Bach nicht. Sehen Sie seine Fugen an. Wie viel künstliche Versetzungen des Hauptsatzes in andere Tonarten, wie viel vortrefflich abgepasste Zwischengedanken finden Sie da nicht! Ich habe ihn selbst einmal, als ich bei meinem Aufenthalte in Leipzig mich über gewisse Materien, welche die Fuge betrafen, mit ihm besprach, die Arbeiten eines alten mühsamen Kontrapunktisten für trocken und hölzern, und gewisse Fugen eines neuern nicht weniger grossen Kontrapunktisten, in der Gestalt nämlich, in welcher sie aufs Klavier applicirt sind, für pedantisch erklären hören, weil jener immer bei seinem Hauptsatze, ohne einige Veränderung, bleibt, dieser aber, wenigstens in den Fugen, wovon die Rede war, nicht Feuer genug gezeigt hatte, das Theme durch Zwischenspiele aufs neue zu beleben.

Bereits 1728 schreibt der Dresdner Kapellmeister J. D. Heinichen (1683—1729) in seiner Schrift: „Der Generalbass in der Komposition, oder neue und gründliche Anweisung, wie ein Musikliebender mit besonderem Vortheil durch die Principia der Komposition, nicht allein den Generalbass in Kirchen, Kammer- und Theatralischem Stylo vollkommen, et in altiori gradu erlernen, sondern auch zu gleicher Zeit in der Komposition selbst, wichtige Profectus machen könne. Nebst einer Einleitung, oder musikalischen Raisonnement von der Musik überhaupt, und vielen besondern Materien", folgendes: „Ich behaupte mit allen erfahrenen praktischen Tonkünstlern, welche den wahren Zweck der Musik gegen die wesentliche Natur des Kontrapunktes halten, dass 1) die meisten Arten (etliche wenige ausgenommen) allein auf das Gesicht und auf todte Notenkünstelei, nicht aber auf das Gehör gegründet sind; 2) dass, je mehr man sich in Ausführung solcher erzwungenen Künste vertieft, je mehr muss man nothwendigerweise von dem Gehör und dem wahren Zwecke der Musik abweichen, 3) dass daher diejenigen Zeilen einer Komposition für seltene Meisterstücke zu rechnen sind, in denen viel papierne Künste und ebenso viel Geschmack und Geist sich vereinen, 4) dass der Missbrauch der Kontrapunkte der nächste Weg zu der musikalischen Pedanterie sei, wodurch manches gute Talent verloren geht; 5) dass der meiste Theil der Kontrapunkte an sich selbst zwar arbeitsam, aber nicht künstlich sei, 6) dass man aus jedem albernen Menschen einen ungesalzenen Kontrapunktisten, aber keinen geschmackvollen Tonsetzer bilden kann, und endlich 7) dass es in der Musik weit schönere, viel künstlichere Sachen giebt, das höchste Ziel der Kunst zu erreichen, als alle erzwungenen Kontrapunktsregeln" etc.

Jedenfalls noch heut giltige und beherzigenswerthe Regeln.

Der Schüler und Nachfolger J. S. Bach's J. F. Doles (1715—1797), Einer also, welcher aus erster Quelle schöpfte, sagt in der Vorrede zu seiner „Kantate über das Lied des sel. Gellert: Ich komme vor Dein Angesicht etc. für 2 Hörner, 2 Hoboen, 1 Kla-

rinett, 1 Fagott, 2 Violinen, 1 Bratsche, 4 Singstimmen, Instrumentalbass, Orgel und Klavierauszug, verfertiget und zween seiner würdigsten Gönner und Freunde, Herrn Mozart und Herrn Naumann zugeeignet. Leipzig, auf Kosten des Autors. 1790. q. Fol." klar und wahr: „Es ist klar, dass diejenigen Kirchenmusiken, welche nur künstliche Fugen enthalten, oder fugenartig und so ängstlich nach den strengen Regeln und Künsteleien des doppelten Kontrapunktes ausgearbeitet sind, nicht in die Kirche gehören. Sind Fugen Ausdrücke leidenschaftlicher Empfindungen? Sie sind blos Kunstwerke des Verstandes und belustigen allenfalls den Kenner, welcher die Tiefen der Harmonie durchschaut, mit der Satzkunst vertraut ist, an der Beobachtung der Regeln, an den grossen Schwierigkeiten, die der Komponist oder ein Spieler überwunden, ein Vergnügen findet, der es bewundert, wie künstlich und glücklich ein Tonsetzer sein Thema per augmentationem, diminutionem, conversionem etc. durchzuführen wusste.

„Hat denn aber die Musik die Belustigung des Verstandes zum Endzweck? Soll man ein Tonstück so wie eine Uhr wegen ihrer künstlichen Zusammensetzung bewundern, und sind denn in der Kirche alle Zuhörer, oder auch nur der grösste Theil derselben, solche gelehrte Kenner der Musik, oder wird nur um dieser oft sehr wenigen Kenner willen Kirchenmusik gemacht? Die meisten Menschen, welche Kirchenmusik anhören, wissen wenig oder nichts von der Satzkunst, und folglich auch nicht mehr von den intellektuellen Schönheiten eines solchen Satzes, sie sind blos Liebhaber und oft in dem eingeschränktesten Sinne. Wie können aber diese Wohlgefallen an einem harmonischen und unrhythmischen Wirrwarre finden, der in sehr vielen fugenartig gesetzten Kirchenmusiken herrscht? Eine solche Musik giebt weder ihrem Verstande etwas zu verstehen, noch ihrem Herzen etwas Interessantes zu fühlen, und man wird sichtbar gewahr, dass der grösste Haufe bei Aufführung und Anhörung derselben Langeweile, wo nicht Missvergnügen empfindet. Aber gewiss wird nie ein Stück ohne warme Theilnehmung des Herzens angehört, in welchem ein schöner Gesang, eine deutliche Harmonie, und fasslicher Rhythmus herrscht.

Wird denn aber die Kirchenmusik nicht zur Herzensrührung und Erbauung eines Jeden, der an öffentlicher Gottesverehrung Antheil nimmt, gemacht? — Fern sei es von mir, der ich ein Schüler des seligen **Sebastian Bach's** bin, und selbst viel im Fugenstyle komponirt habe, die höhere Tonsetzkunst herabzuwürdigen oder gar zu verwerfen. Nein! ich missbillige nur deren unschickliche Anwendung. Wenn ich eine Versammlung gelehrter Tonkünstler zu Zuhörern habe, so würde ich mich freilich gern mit einer tiefdurchdachten Fuge auf der Orgel etc. hören lassen, aber nicht so in der Kirchenmusik bei der öffentlichen Gottesverehrung und in der Absicht, ungelehrte Zuhörer zu rühren."

Carl Maria von Weber (1786—1826) schreibt 1813 (d. d. 16 September) an seinen Freund **Gottfried Weber** (1779—1839), dem berühmten Theoretiker: „Da ich eine solide Fuge zum Schluss der Kantate („Kampf und Sieg") schreibe, so studire ich der Neugierde halber **Marpurgs** Abhandlung von der Fuge durch. Mein Gott, wie einseitig, diktatorisch und nichts beweisend, oder auf wahrhaft aus der Natur der Sache gegriffene Gründe sich stützend — schreiben die Herren. Wer nur Zeit hätte, einmal ein ästhetisch-logisches Fugen-System zu schreiben. Wie viel ist überhaupt noch zu thun übrig und wie viele Brachfelder giebt es noch in der Kunst. Die Musikanten sind wahre Leibeigene, sie arbeiten nur so viel, als zum Fressen nothwendig ist."

Der geistreiche Aesthetiker **Fr. von Drieberg** (1780—1856) sagt in seinem „Wörterbuch der griechischen Musik" (Berlin, 1835): „Es ist unbegreiflich, einen rhythmischen Abschnitt in einer höheren oder tieferen Lage zu wiederholen. Im **doppelten Kontrapunkt** der Neueren (d. h. überhaupt der modern europäischen Musik im Gegensatz zur antiken) geschieht aber die höhere oder tiefere Wiederholung eines Satzes mit der Nebenbedingung, dass die übrigen Stimmen ihren vorigen Gang beibehalten. Hierdurch wird dieser Kontrapunkt zu einer höchst elenden Künstelei. — Prüft man, frei von Vorurtheilen, die Grundsätze und Regeln, nach welchen die Fuge angefertigt werden muss, so hält man es für kaum möglich, dass dies Alles ausserhalb des Tollhauses hat können ersonnen werden. **Nirgends gewahrt man einen andern Zweck, als den, selbstgeschaffene Schwierigkeiten zu überwinden.** Der Fugenkomponist steht daher mit dem Seiltänzer auf derselben Kunststufe."

Der greise musikalische Veteran **J. Ch. Lobe** bezeichnet in seinen „Musikalischen Briefen eines Unbekannten" (Leipzig, 1852. S. 71—77) „den völlig unverständlichen Tonwirrwarr der Fugen als ein den verwirrendes, lächerliches Durcheinanderplärren" und fährt dann fort: „Um das Widersinnige der Fugenverwendung in der Kirchenmusik zu zeigen, erinnere ich Sie an das als erhabenstes kirchliches Musikwerk der neueren Zeit gepriesene, von dem grössten Tongenie geschaffene, an das „Requiem" von Mozart und in diesem an die Doppelfuge über Kyrie und Christe eleison. — Solche Musik ist die Sprache der Künstler-Eitelkeit und Gelehrsamkeit, oder im besten Falle, den ich gern bei Mozart gelten lassen will, des gänzlichen Verkennens des eigentlichen Zweckes aller Kirchenmusik ohne Ausnahme."

Der Beethoven-Schriftsteller, der russische Staatsrath **W. von Lenz**, erwähnt in seinem Buche „Der Styl in Beethoven" S. 265 ein Urtheil über die Fuge von einem Petersburger Musiker, **Fuchs** mit Namen. Es wird dort gesagt: „Die Fuge, als ein für sich abgeschlossenes Musikstück, ist in Folge der dem Komponisten streng vorgeschriebenen Regeln **nothwendig** unvollkommen. Schon die **erste** Durchführung ist **monoton**, und entstehen durch den häufig zu schnellen Eintritt des Gefährten unangenehme Härten. Werden sie aber auch vermieden, so bietet die Fuge nach den ersten 8—12 Takten dennoch nichts Neues, weil man im Voraus weiss, was kommen **muss**. Wie undeutlich wird vollends nicht die rhythmische Anordnung. Keine Periode kann gehörig abgeschlossen werden, weil vor dem Abschlusse dessel-

ben eine andere Stimme schon wieder mit dem Thema eintritt, folglich ein neuer Rhythmus beginnt, ehe der vorhergehende beendigt werden konnte. Die Regeln erlauben durchaus nicht die nöthigen Ruhepunkte. Keine Nüancirung, kein Piano, kein Forte ist möglich, ohne welche Nüancen die rhythmische Anordnung doch nicht fühlbar wird. . . . Daher ist denn die Wirkung einer solchen Musik nicht viel besser, als wenn drei oder vier Menschen zugleich über einen und denselben Gegenstand sprechen, wo denn nun Jeder etwas Vernünftiges sagt, die Rede aber doch unverständlich bleibt, weil Einer den Andern nicht zu Worte kommen lässt. Die Fuge erfüllt somit nicht die Anforderung, die man an ein klassisches Werk macht; es mangelt ihr natürliche Schönheit und Klarheit. Sie hat Einheit, aber keine Mannigfaltigkeit. . .

Ebenso eifert Hektor Berlioz († 1869) in seiner Instrumentationslehre (Seite 120) gegen die Fuge. Eines der drastischsten Urtheile ist wohl aber das von B. Jouvin, dem musikalischen Kritiker des Pariser „Figaro", das dieser 1864 bei Gelegenheit der Aufführung einer Missa von Rossini seinen Lesern zum Besten gab. Er sagte u. A.: „Die Fuge ist ein starkes (schweres) Stück — und ein sehr langweiliges. Man denke sich das Gebell von Hunden, deren Pfoten in eine Thüre geklemmt sind. Das Miauen einer Katze, die von sechs Stockwerken herunterpurzelt, Schafe, die unter dem Messer des Fleischers blöken; Wölfe, die vor Hunger heulen, Schweine, die in einem leeren Troge grunzen; das Ganze gekrönt von einer Symphonie von Lokomotiven — alles das ist noch immer nicht die Fuge, denn alles das könnte übereinstimmend bellen, miauen, blöken, heulen, grunzen und ächzen, während es gerade das Geheimniss der Kunst ist, das Durcheinander und grösstmögliche Konfusion hineinzubringen."

Von hier und ausserhalb.

Berlin. In dem Nibelungen-Aufsatze des Herrn Dr. Langhans in No. 10 ds. Bl. ist in Folge eines Druckfehlers das Jahr 1873 als dasjenige der Grundsteinlegung des Wagnertheaters angegeben worden. Es muss 1872 heissen. E. B.

— Die Gebr. Wolff in Kreuznach, die Erfinder der sogenannten stummen Uebungsgeige, haben für ihre auf der Melbourner Weltausstellung ausgestellten Streichinstrumente (ein Streichquartett) einen ersten Preis erhalten.

— Der Berliner Dilettanten-Orchesterverein (Dirigent: Hr. H. Urban) beschloss am Sonnabend seine Uebungen in dieser Saison mit einer Aufführung vor eingeladenen Zuhörern. Das Programm enthielt die Ouvertüre zu „Euryanthe", Rich. Wüerst's viersätzige, ebenso kunst- als reizvolle „Serenade" in Es-dur, ein von Herrn Oskar Raif mit gewohnter Meisterschaft gespieltes Haydn'sches Klavier-Konzert (D-dur), ferner „Schlummerlied" von Rob. Schumann und den Hochzeitsmarsch aus der Musik zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn. Das Orchester hat sich unter Urban's Leitung zu einer seltenen künstlerischen Höhe emporgeschwungen und bekundete in seinen selbstständigen Ausführungen sowohl als in der Begleitung des Konzerts von Haydn durch technische Sauberkeit, rhythmische Präzision und Lebendigkeit des Vortrags von neuem seine hervortretende Leistungsfähigkeit. Hr. Prof. Wüerst, welcher die Aufführung mit seiner Anwesenheit beehrte, und die übrigen Zuhörer gaben ihrer Zufriedenheit mit dem Gebotenen wiederholten lebhaften Ausdruck.

— Die Gesellschaft für Musikforschung hat als jüngste Publikation das älteste deutsche Singspiel, also die älteste deutsche Oper, Seelewig genannt, gedichtet von G. Ph. Harsdörffer und komponirt von Sigm. Gottl. Staden, beide aus Nürnberg und im Jahre 1644 ebendort erschienen, neu herausgegeben.

— Das diesjährige Schlesische Musikfest in Breslau sowohl als das niederrheinische in Düsseldorf haben einen glänzenden Verlauf genommen. Das erstere leiteten die Herren Musikdirektor Deppe und Jul. Schäffer, das letztere Herr Musikdirektor Tausch. Auf keinem der beiden kam ausser einer Ouverture von Fr. Ries und dem Violinkonzert von Gernsheim etwas bemerkenswerth Neues zur Aufführung. Aus diesem Grunde verzichte ich nach dem oft kundgegebenen Grundsatze, Musikberichte von ausserhalb nur dann zu bringen, wenn sie durch hervorragende Neuheiten besondere Aufmerksamkeiten beanspruchen dürfen, auf eine eingehende Beschreibung der Feste. E. B.

— In Barcelona hat die deutsche Musik grossartige Triumphe gefeiert. Am 6. fand das neunte und letzte der von Hiller geleiteten deutschen Konzerte statt; H. wurde mit enthusiastischen Kundgebungen überschüttet und nach einer freien Improvisation von H. über ein Boccherinisches Menuett wollte das Hervorrufen kein Ende nehmen, wofür H. mit einigen warmen italienischen Worten dankte. Der Abschied aber nach Beendigung des mit Beethoven's C-mollsymphonie geschlossenen letzten Konzertes lässt sich nicht beschreiben. Von der höchsten Galerie im sechsten Stock des Theaters bis zu den Sperrsitzen sah man alle Hände mit Taschentüchern winken oder applaudiren. Vor dem Theater sah sich Hiller von Hunderten empfangen und umgeben, welche ihn bis zu seinem Hotel begleiteten und nicht eher mit Vivatrufen aufhörten, als bis H. sich noch einige Male vom Balkon aus dankend verneigt hatte. Die die Konzertgesellschaft bildenden spanischen Tonkünstler überreichten Hiller eine vom berühmtesten Goldarbeiter Spaniens in Emaille gearbeitete Gedenktafel, während die beiden in Barcelona erscheinenden illustrirten Zeitungen vortreffliche Porträts und warm geschriebene Biographien von ihm brachten.

Moskau. An Stelle von Nicolas Rubinstein ist ein Deutscher, Herr Hubert zum Direktor des Konservatoriums ernannt worden.

Paris. Saint-Saëns hat in Verbindung mit sechs anderen Musikern der französischen Regierung eine Petition behufs Einführung des obligatorischen Musik-Unterrichts in die Volksschule unterbreitet.

— Der berühmte Violinvirtuos Vieuxtemps ist in Algier gestorben. Er wurde im Jahre 1820 geboren. Seine Kompositionen für die Violine gehören zu den besten der neueren Zeit.

Wien. Der Vorstand und Mitinhaber der Horak'schen Mariahilfer Klavierschule, Herr Ad. Horak, veranstaltete mit den Zöglingen im Monate Mai vier Komponisten-Abende, und zwar einen Mozart-, Mendelssohn-, Schubert- und Weber-Abend. Bei jeder dieser Soireen waren die wichtigsten Kunstformen, wie Konzert, Sonate, Rondo, Variationen, Lied und Kammermusik vertreten. Herr Dr. Th. Helm hielt über die Komponisten einen geschichtlich-ästhetischen Vortrag, in welchem er das Wesentlichste aus dem Leben und Schaffen dieser unsterblichen Meister erwähnte, sowie die Bedeutung und Eigenart ihrer Werke besprach. Am letzten Abend wurde durch die Gesangsklasse der Anstalt von jedem der Gefeierten ein mehrstimmiger Chor gesungen.

— Die Opernschule des Konservatoriums veranstaltete am 19. Mai eine Aufführung, deren Programm aus dem ganzen 3. Akt der „Aida", sowie einzelnen Scenen aus „Prophet", „Hugenotten", „Don Juan" und „Johann von Paris" bestand. Die Leitung führte Herr Direktor J. Hellmesberger. Die Leistungen fanden rühmlichste Anerkennung.

— Der vom Kardinald Heynald gestiftete Preis für kirchenmusikalische Leistungen ist für dieses Jahr von der Fachkommission unter Liszt's Präsidium dem jetzigen Musikdirektor zu Hermannstadt in Siebenbürgen Joh. Leop. Bella zuerkannt worden.

New-York. Das New-Yorker Musikfest unter Leitung des Dr. Damrosch, war von dem grössten finanziellen Erfolg begleitet. Die einzelnen Konzerte am 4.—7. Mai wurden in der Steinway-Hall, die dem Sitzraum für nicht weniger als 9000 Personen besitzt, stets vor überfülltem Hause abgehalten, und das Publikum kam sogar aus den Nachbarstaaten und dem Westen Amerika's herbeigereist, um den Aufführungen beizuwohnen. Von den 26 Kompositionen, welche zur Aufführung gelangten, waren fünf von Wagner, und zwar der „Walkürenritt", das Sextett aus „Tannhäuser", Nummern aus dem „Meistersinger von Nürnberg", „Rienzi" und der „Kaisermarsch". Nächst Wagner kommt Händel mit drei Werken, und zwar das Duett aus „Julius Cäsar", das Dettinger Tedeum und der „Messias". Berlioz ist gleichfalls durch drei Nummern, das Lied „Die Gefangene", den „Rakoczy-Marsch" und das grosse Requiem vertreten. Von Beethoven wurde die Sinfonie in C-moll und die neunte Sinfonie aufgeführt. Wagner, Händel, Berlioz und Beethoven nahmen also die eine Hälfte des Programmes ein, während die andere Hälfte durch Kompositionen von Gluck, Verdi, Rubinstein, Bach, Mendelssohn, Weber, Spontini und Liszt (les préludes) gebildet wurde. Man sieht, dass in dem Programm die fortschrittliche Richtung stark ausgeprägt war. Was jedoch für die Musik in Amerika sehr bezeichnend sein dürfte, ist die gänzliche Abwesenheit der Tonfürsten Mozart, Haydn und Rossini, drei Namen, welche bei einem so grossartig angelegten Feste nicht gefehlt haben dürften. In Bezug auf die Aufführung zeichneten sich hauptsächlich die Chöre, dann das Orchester aus, während sich die Stimmen der Solisten, Frau Forster, Cary und des Herrn Campanini, als viel zu klein erwiesen. Jedenfalls war das New-Yorker Musikfest das grösste musikalische Ereigniss der vergangenen Saison in Amerika.

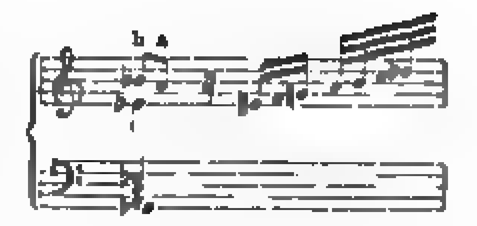
Bücher und Musikalien.

Joh. Seb. Bach's Klavierwerke. I. Band, enthaltend 15 Inventionen und 15 Sinfonien; das italienische Konzert, 4 Tokkaten in fis-moll, c-moll, d-moll, d-dur, Fantasie und Fuge a-moll, Fuge a-moll, Fantasie c-moll, Chromatische Fantasie und Fuge. Kritische Ausgabe mit Fingersatz und Vortragsbezeichnungen versehen von Dr. Hans Bischoff. Steingräber Verlag, Leipzig.

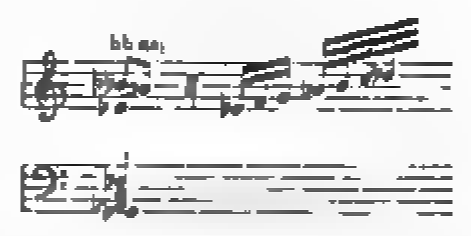
Die rührige Verlagshandlung, der wir schon so manche Editionen älterer und neuerer Werke verdanken, welche sich ebensowohl durch Korrektheit und Schönheit als durch Wohlfeilheit auszeichnen, beweist durch dieses Unternehmen, dass sie neben den rein kaufmännischen Zielen auch höhere Ideale anstrebt. Als solche müssen wir die Herausgabe Bach'scher Klavierwerke bezeichnen, denn nur klein ist der Kreis derer, die ihre Hand danach ausstrecken können und mögen, gross die Anzahl der schon vorhandenen Ausgaben, unter denen die von Kroll, Bülow und der Bach-Gesellschaft einen hervorragenden Rang einnehmen. Es dürfte demnach die neue Ausgabe als ein gewagtes Unternehmen zu bezeichnen sein, wenn uns der vorliegende Band nicht den Beweis lieferte, dass die Verlagshandlung sich ihrer Aufgabe, nach dem vielen schon vorhandenen Guten wirklich Besseres zu bringen, wohl bewusst war und im Stande, sie zu erfüllen. Die musikalische Welt schuldet ihr somit Dank für eine neue, billige Ausgabe der Klavierwerke unseres Altmeisters Bach, der sicher auch als ein materieller sich in der Zukunft bekunden wird; ist aber noch mehr dem Herausgeber, Hrn. Dr. Hans Bischoff verpflichtet, dessen kritischem Scharfblick und emsigem Bienenfleiss es gelungen ist, seiner schwierigen Arbeit in vorzüglicher und mustergiltiger Weise gerecht zu werden. Wir wollen dies in aller Kürze begründen, indem wir zuerst die eigenen Zuthaten des Herausgebers zu dem Text, als da sind Vortragsbezeichnungen, Fingersätze etc. ins Auge fassen, dann aber den Text selbst und den Standpunkt, welchen Herr Dr. Bischoff bei der Feststellung desselben eingenommen hat, näher bezeichnen.

Die Tempo-Bezeichnungen, an denen es Bach, wie bekannt, mit verschwindend wenigen Ausnahmen überhaupt fehlen liest, werden Schülern und Dilettanten um so willkommener sein, als sie auch metronomisch fixirt sind. Im Uebrigen stimmen sie, einige kleine unwesentliche Schwankungen abgerechnet, genau mit denen überein, welche wir von unseren anerkannt besten Bach-Spielern stets anwenden gehört haben. Der Fingersatz ist ungekünstelt, einfach und folgerichtig, nur sehr wenige Stellen haben wir gefunden, wo wir selbst vielleicht einen anderen (vielleicht keinen besseren) nehmen würden. Ganz besonderen Werth aber legen wir auf die diskrete Angabe des Vortrages, auf die Vermeidung überreicher und unnöthig zerpflückter Phrasirung und die Beschränkung der Unsitte, alle Verzierungen auszuschreiben. Wir haben stets solche Neu-Ausgaben älterer Werke verabscheut, welche in dieser Beziehung dem Spieler förmliche Daumschrauben anlegen, und können nur die Bescheidenheit eines Herausgebers loben, der erkennen liest, dass er Berather, nicht Diktator sein will. Uebrigens findet sich am Anfange des Bandes eine, soweit es überhaupt möglich, genaue Erklärung der in demselben enthaltenen Verzierungen. —

Der Text selbst nun ist hergestellt nach dem reichhaltigen handschriftlichen Material der Königl. Bibliothek in Berlin, nach Handschriften der Sammlung des Herrn Dr. Rust in Leipzig und der Königl. Bibliothek in Dresden. Ausserdem kamen noch hinzu die Gerber'sche Abschrift der Inventionen und Symphonien, Handschriften aus der Amalienbibliothek des hiesigen Joachimsthal'schen Gymnasiums und endlich das „Klavierbüchlein von Friedemann Bach". Die Ergebnisse aller dieser Textunterlagen, insofern sie von den bekannten Ausgaben Abweichendes oder ganz Neues bringen, finden sich in reichhaltigen Noten am Ende jeder Seite und lassen den streng objektiven Standpunkt erkennen, welchen der Herausgeber bei der endgültigen Feststellung des Textes gewahrt hat. Nur in den Tokkaten, trotzdem ihnen zahlreiche gute Handschriften vorlagen, sah er sich genöthigt, theilweise Conjecturalkritik zu üben. Die schwierigste Aufgabe bot wohl die Chromatische Fantasie und Fuge. Hier galt es die Willkürlichkeiten auszumerzen, die Forkels Handschrift, muthmasslich als Vorlage des ältesten Druckes dieses Stückes (bei Hoffmeister und Kühnel aus dem Anfang dieses Jahrhunderts) in allen jetzt existirenden Ausgaben verursacht hat und deren Urheber wahrscheinlich der als gewissenlos und oberflächlich bekannte Friedemann Bach ist. Bischoff hat zu diesem Zweck Handschriften aus den verschiedensten Epochen in Bach's Lebens- und Schaffenszeit benutzt, die z. Th. Vorarbeit, z. Th. schon die ganz entwickelte Form geben. Wir sind durch diese Forschungen mit manchem Neuen und Schönen in diesem so herrlichen Werke beschenkt worden, nichts hat uns indess mehr überrascht, zuerst sogar abgestossen und befremdet, als eine vollkommene Abänderung des 2. Taktes aus dem Recitativ der Fantasie, wo alle uns bekannten Drucke bringen



während Bischoff's neue Ausgabe, cf. der Lesart in fast allen Handschriften die ihm vorlagen, aufweist:



Wir gestehen gern, dass wir uns durch häufiges Spiel an diesen neuen, schrecklich bitter klingenden Vorhalt wohl schon etwas gewöhnt haben, möchten uns aber doch für die erste Lesart entscheiden, nicht weil sie angenehmer als die zweite, sondern noch ausserdem ebenso Bachisch klingt.

Das Erscheinen des zweiten Bandes dieser neuen Bach-Ausgabe steht bevor. Wir hoffen, das über den ersten Gesagte wird genügen, das Interesse der musikalischen, speziell klavierspielenden Welt darauf hinzulenken. A. Werkenthin.

G. Varrelmann, Klavierschule. (Leipzig, bei C. F. Kahnt.)

Der Verfasser erklärt in der Vorrede, dass er mit diesem Werke Eltern, ungeübten Erzieherinnen auf dem Lande wie in kleineren Städten, wo kein guter Klavierlehrer zu haben wäre etc. einen Wegweiser in die Hand geben wolle, mittelst dessen eine ziemlich sichere Erreichung des erwünschten Zieles zu erlangen sei, und wir müssen dem Werke das Zeugniss ausstellen, dass es das Versprechen seines Urhebers erfüllt. Natürlich geht V. vor allen Dingen vom allereinfachsten und leichtesten aus und führt ganz stufengemäss weiter. Seine gegebenen Regeln über Haltung des Körpers wie der Hände, über Anschlag u. s. f. sind klar und verständlich wie vollständig, überhaupt müssen wir hier gleich die Kürze und Deutlichkeit der sämmtlichen Erklärungen, die das Buch enthält, von der Einleitung an bis zu der kurzgefassten Akkordlehre am Schluss lobend erwähnen. Die Schritte, in denen die Uebungen sowohl als die kleinen Stücke vorwärts gehen, sind der Fähigkeit des mittelgut begabten Schülers angemessen. Wir freuen uns, das Werk allen denen aufs beste empfehlen zu können, denen daran gelegen ist, einen sorgfältigen und gewissenhaften Rathgeber in Form eines Lehrgangs an der Hand zu haben und machen nicht bloss die „angehenden Klavierlehrer, Mütter und ältere Geschwister in gebildeten Familien auf dem Lande und in kleinen Städten und Flecken, wo häufig ein tüchtiger Klavierlehrer nicht zu haben ist", an welche der Verfasser sein Werk adressirt, sondern alle, die zum Unterrichte eines Hülfsbuches bedürfen, auf dasselbe aufmerksam.

Alexander Dorn, Op. 100. 24 Etüden in den verschiedenen Dur- und Molltonarten. 2 Hfte. (Cöln, Peter Tonger.)

Erfahrungsmässig giebt es Tonarten, in denen dem Schüler der obern Mittelstufe nur selten, manchmal fast nie Stücke zu Gesicht kommen, die kleinen Uebungen abgerechnet, die vielleicht in der Klavierschule durchzunehmen waren. Auch dem Lehrer mag es zu verargen sein, wenn er bei der Wahl der Stücke die Rücksicht auf die eine oder andere Tonart aus der Acht lässt. Da ist denn ein solches Werk, dem schon der Altmeister Bach in seinem Wohltemperirten Klavier die Originalvorlage gemacht hat, wohl der Beachtung schon aus dem einen Grunde werth. Ist nun noch, wie bei dem in Rede stehenden, den mannichfaltigsten Uebungszwecken in den einzelnen Tonstücken Rechnung getragen und haben die Etüden ausser dem technischen wie hier auch musikalischen Werth, so sind sie der Beachtung der Unterrichtenden noch wärmer zu empfehlen. Wie der Titel verräth, werden die Dorn'schen Etüden an mehreren Musikinstituten in Berlin sowie in Cöln etc. zum Unterricht verwandt und wir glauben im Interesse von Lehrer und Schüler zu handeln, wenn wir die Aufmerksamkeit auch anderer Kreise darauf lenken.

A. Loeschhorn, Op. 165. Der Triller. Vierzehn Etüden. (Leipzig. Forberg.)

Der Triller, eine unserer Hauptverzierungen, hat sich schon seit längerer Zeit der Beachtung der Pädagogen erfreut, es sind eine Reihe von Etüden zu seinem Studium geschrieben. C. H. Döring, der Dresdener Professor, gab vor mehreren Jahren ein Werk in 3 Heften heraus, das spezielle Uebungen in naturgemässer Entwickelung behufs Erlernung eines runden Trillers enthielt. A. Loeschhorn hat seinem Werke die Beschränkung auf den Titel gesetzt „über die gebräuchlichsten Arten des Trillers". Es sind in den 14 Etüden Uebungen für den einfachen Triller mit der Melodie-, wie mit der Ober- und Unternote beginnend, enthalten, für den Pralltriller und Doppelschlag, für den Triller in der Mittel- und Unterstimme, den Triller als Begleitung der Melodie, für sich stufen- und sprungweis folgende Triller, für Terzen- und Sextentriller in einer Hand und für solche, die mit abwechselnden Händen auszuführen sind, für den Triller mit Doppelgriff etc. Die Schwierigkeit der Ausführung der Etüden steigert sich, beide Hände sind gleich gut berücksichtigt. Der musikalische Inhalt ist anregend, so dass den Etüden die leicht anhaftende Trockenheit und Langweiligkeit abgeht, der Fingersatz ist sorgfältig gegeben. Wir können dem gewiss viel Nutzen bringenden Werke unsere besten Wünsche mit auf den Weg geben.

Louis Koemel Op. 10. Sechs charakteristische Etüden zur gründlichen Erlernung des Oktavenspiels. (Leipzig. Kahnt.)

Diese Etüden sind keine Oktavenschule, dazu fehlt dem Werke die Ausdehnung, um die Sache erschöpfend behandeln zu können. Die vorhandenen Stücke jedoch geben nach Möglichkeit das, was der Titel verspricht. Dass indessen der, der noch nicht Oktaven spielen kann, dieses Spiel daraus lerne, ist einigermassen zweifelhaft, unzweifelhaft jedoch ist, dass das Studium der Etüden Denen, die über die Elemente dieses Zweiges der Technik hinaus sind, grossen Nutzen bringen wird. Sämmtliche sechs Etüden sind ganz interessant und werden den Spieler allerdings physisch aber nicht geistig ermüden.

Konzert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, von Jos. Brambach. Op. 39. Bonn bei Gustav Cohen.

Der Komponist zeigt sich in diesem Werke als einer, dem die Herrschaft über die Formen eigen ist und der es versteht, seinen Gedanken einen passenden und treffenden Ausdruck zu geben. Ueberall in den 3 Sätzen (Allegro, ma un poco patetico e D-moll, Adagio $^3/_4$ B-dur, Allegro non troppo, ma vivace $^6/_4$ D-dur) tritt uns bestes Streben und ein dem Gewöhnlichen abgewandter Sinn entgegen. Es fehlt dem Ganzen allerdings eine vollständig eigene Physiognomie, Mendelssohn'scher und Schumann'scher Einfluss lässt sich in der Erfindung, in der Arbeit und auch in den Passagen hin und wieder deutlich erkennen, aber Alles ist wohlklingend, harmonisch interessant und geschickt in der Arbeit. Die Durchführung im ersten Satze ist gut disponirt und nicht ohne Wirkung, der Rhythmus des letzten Satzes durchaus unverbraucht. Das Klavier ist ziemlich viel mit Passagen und Akkordbrechungen aller Arten beschäftigt, doch ist der Satz nicht eigenartig und auch der Klang speziell des Soloinstrumentes könnte pikanter und reizvoller sein, auch würde der Ausführende nicht böse sein, wenn die Partie brillanter wäre. Die geringere Schwierigkeit dieses Konzerts und seine Glätte und Formschönheit verschafft demselben wohl seine Spieler. Für uns fehlt dem Ganzen die richtige Ursache seiner Entstehung: Die zwingende Naturnothwendigkeit, eben ein Konzert in drei Sätzen schreiben zu müssen, eine Form, welche die vervollkommnete der Sonate in ihren Mitteln ist und die im Gehalte an die der Sinfonie streifen soll. Vielleicht hätte der Komponist besser gethan, die Gedanken der drei Sätze des einen Werkes zu drei Werken von je einem Satze zu verarbeiten.

Konzert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchester, von Eduard Grieg. Op. 16. Leipzig, E. W. Fritzsch.

In gleicher Weise wie das oben besprochene Werk stellt sich uns auch das Grieg'sche Konzert in 3 Sätzen vor: Allegro moderato (a-moll $^4/_4$), Adagio (Des-dur $^3/_8$), Allegro moderato molto e marcato (a-moll $^2/_4$). Das Orchester ist mit 2 Hörnern, 2 Trompeten, 3 Posaunen und einer Tuba ausgerüstet, auf deren Klang besonders im letzten Satze gerechnet ist, wo kurz vor dem Schlusse den Trompeten und Posaunen das zweite Thema desselben zugetheilt ist, während die Hörner die Füllstimmen und die Tuba die Bässe unterstützen. — Das erste Thema des ersten Satzes besteht aus zwei Motiven, die beide in ausgiebiger Weise zur Verarbeitung benutzt sind. An dasselbe schliesst sich im Animatotempo ein brillanter Zwischensatz für das Klavier, der dem

zweiten Thema in C-dur, von der Trompete intonirt, piu tranquillo, den Eintritt vorbereitet. Nach 4 Takten bemächtigt sich das Klavier desselben Themas, um es reicher ausgestattet weiter zu führen. Das Tempo beschleunigt sich und mit Hülfe des Nonenakkordes der C-dur Dominante schliesst das erste Solo ab. In der Durchführung übernimmt das Orchester die Arbeit mit den beiden Motiven des ersten Themas, während das Klavier hauptsächlich mit Akkordpassagen beschäftigt ist. Die Modulation und die harmonischen Folgen sind mitunter höchst überraschend. Nach einer brillanten Oktavenpassage des Klaviers folgt die Rückkehr, die das zweite Thema in A-dur aufstellt. Eine imponirende, gewaltige Kadenz kurz nach dem Eintritte des folgenden a-moll führt zu einem Poco piu Allegro, das den ersten Satz zu effektvollem Ende bringt. Das weiche und stimmungsvolle, modulatorisch etwas unruhige und chromatische Adagio, das bei der Rückkehr des Themas zu bedeutender Höhe sich steigert und dem Klavier die Führung überträgt, schliesst beruhigend und verklingend mit langem Triller. Nach einer Fermate folgt der letzte Satz. Auf ein leichtbeschwingtes, scherzoartiges Thema in a-moll folgt nach einem Zwischensatz und einer kurzen Episode in C-dur, der sich eine interessante Arbeit mit dem ersten Thema im Orchester anschliesst, während welcher das Klavier mit gebrochenen Akkorden beschäftigt ist, ein gesangvolles Thema in F-dur. Nach der Rückkehr führt eine grosse Oktavenpassage zu einem quasi Presto $^{2}/_{4}$, mit welchem dann, nachdem wie vorn schon bemerkt wurde, Posaunen und Trompeten das zweite Thema übernahmen, das Konzert höchst brillant schliesst. Das Werk ist durchaus eigenartig sowohl in der Erfindung der Themen, der Führung der Melodie, der Behandlung der harmonischen Grundlagen und Folgen, dem Gange der Modulation als in Bezug auf den Satz und die Arbeit, insonderheit den Klaviersatz. Es klingt etwas Fremdes, Nationales aus ihm heraus und fühlen wir bloss die Form als uns gehörig. Trotzdem ist es für jeden Hörer von Anfang bis Ende höchst anziehend und interessant und reisst durch seinen gewaltigen Schwung mit sich fort. Auch die Instrumentation ist theilweis ungewöhnlich, aber effektvoll. Es fordert einen geistreichen, feinen Interpreten, dem weder Kraft und Ausdauer noch äusserstes Können abgehen darf. Auch das Erscheinen dieses Konzerts ist mit Freuden zu begrüssen.

Ungarische Lieder mit Klavierbegleitung.

Die ungarische musikalische Literatur fängt mit jedem Tage an zu wachsen. Während uns früher nur einzelne Volks- und Tanzmelodien in Bearbeitungen anderer Komponisten vorlagen, bietet uns die Verlagshandlung von F. Pireitzer in Pest eine Reihe von Originalkompositionen lebender ungarischer Tonsetzer. Zunächst liegt heute ein Heft Lieder vor von Beliczay Gyula, Op. 20, enthaltend Két eredeti magyar dal, d. i. Zwei originale ungarische Lieder. Es zeigt sich in ihnen ein kräftiges Talent, das allerdings in seinen Gaben schon einigen Einfluss deutscher Musik verräth. Die Lieder haben, durch die Sprache des Textes wohl bedingt, einen eigenthümlichen Rhythmus, der als angebliches Hauptkennzeichen ungarischer Musik von den deutschen Nachahmern, den Komponisten der Stücke „im ungarischen Style", häufig angewandt ist. Es steht mir das Verständniss der ungarischen Sprache nicht zu Gebote, so dass ich nicht erkennen und beurtheilen kann, in wie weit der Komponist den Intentionen des Textes gerecht geworden ist. Doch machen die Kompositionen den Eindruck der wahren, warmen und lebendigen Empfindung. Huber Jenő bietet uns 4 Eredeti népdal, d. i. 4 ungarische Original-Volkslieder. In den Begleitungen dieser Lieder zeigt sich öfter die Nachahmung des Cymbalo, dieses hauptsächlichsten ungarischen Volks- oder Zigeunerinstrumente. Dadurch ist den Liedern gleich eine vortreffliche Lokalfarbe gegeben. Auch in ihnen verrathen verschiedene Wendungen andere Einflüsse, aber auch sie sind melodiös, durch den Sprachrhythmus ja selbstverständlich in andrer Weise als unsere Lieder, und zeugen von Fantasie und lebhafter Gefühlswärme ihres Schöpfers. Das dritte Heft hat den Komponisten Altschul Rezső, ich weiss allerdings nicht, ob zum Verfasser oder zum Bearbeiter, denn während auf dem Titel der vorigen Hefte stand szerzé Huber Jenő oder Beliczay etc., steht hier alkalmazta Altschul Rezső. Der Titel ist: A Pincz Bogyelaria. Es enthält 10 kleine Lieder, die wahrscheinlich einem Bühnenstücke, vielleicht einem Volksstücke mit Gesang unter dem Titel, den das Heft trägt, entnommen sind. Die kleinen Stücke haben dieselben Eigenthümlichkeiten wie die vorher besprochenen Werke an sich, sind von geringerer Bedeutung und machen den Eindruck von Couplets oder kleinen Gesangseinlagen. A. Naubert.

Sammlung musikalischer Vorträge, herausgeg. von Paul Graf Waldersee. (Verlag von Breitkopf & Härtel.) No. 3. Die Entwickelung der Klaviermusik von Bach bis Schumann. Von Carl Debrois van Bruyck.

Der berühmte und kenntnissreiche Autor fasst hier in knapper Form einen bedeutenden weitschichtigen Inhalt zusammen. Er giebt zunächst in trefflicher Kürze und Klarheit einen Rückblick auf die Anfänge und die Entwickelung der neueren Musik bis zu den Zeiten, in welchen die Instrumentalmusik sich freier zu entfalten begann. Alsdann führt er der historischen Reihenfolge nach, die hervorragenden Meister der Klavierkomposition an uns vorüber, beschreibt mit treffenden Gedanken und Worten ihre Eigenart und ihre Verdienste um Entwickelung und Bereicherung der Kunst und hebt die gehaltvollsten ihrer Werke hervor. Bei dem ersten dieser Meister, Seb. Bach, verweilt der Vortrag verhältnissmässig sehr lange, dies mag zum Theil von einer besonderen persönlichen Hinneigung des Verfassers zu diesem Genius herrühren, es ist aber auch wohlbegründet durch die für uns alle so staunenswerthe, kaum zu überschauende Grösse dieses Namens, sowie durch den Umstand, dass über Bach's Instrumentalwerke bei weitem weniger bisher gesagt und geschrieben worden, als über diejenigen der späteren Meister. Hierdurch ist zugleich motivirt, dass der Verfasser eben diese späteren Meister, die grossen Schöpfer

und Ausbildner der Sonatenform, nur kurz behandelt; über Beethoven, Mozart und Haydn ist eben, an thatsächlichen Mittheilungen wie an Urtheilen und aufklärenden Bemerkungen, gar viel bereits in unzähligen Schriften niedergelegt. Verdienstlich ist, dass der Verfasser die Gelegenheit wahrnimmt, halb- oder ganz vergessene Schätze der Musikliteratur, werthvolle Werke von Meistern zweiten Ranges, deren Licht durch das hellere der grössten Musik-Heroen überstrahlt worden, in Erinnerung zu bringen. So macht er bei Hummel auf gewisse wenig gekannte Werke aufmerksam, welche sich durch oft künstlerischen Gehalt von den allgemeiner gekannten, mehr für äusseren Effekt geschriebenen abheben; so bei Cramer — dessen musikalische Gediegenheit uns nur nebenher, beim Studium seiner Etüden, erfreut — auf seine vorzüglichen Konzerte und kleineren Klavierwerke, ebenso auf die Sonaten und Konzerte Field's, der nur durch seine Notturnos noch in unserm Repertoire vertreten ist, auf Klavier-Kompositionen Tomaschek's u. a. m. — Die Bilder, die der Verfasser von den aufgeführten Persönlichkeiten entwirft, die Beurtheilungen ihrer Gesammtleistung wie ihrer einzelnen Werke, werden gewiss von jedem Kenner der musikalischen Literatur als zutreffend und feinsinnig anerkannt werden. Als seltsam hingegen muss eine Lücke auffallen: die völlige Auslassung Liszt's — eine Geschichte der Klavier-Musik ohne Liszt! Allerdings verheisst der Titel diese Geschichte speciell „bis Schumann", womit die noch lebenden Künstler ausgeschlossen scheinen. Warum aber dies, wenn unter den lebenden einer vorhanden, der in der Klavierkomposition wesentlich neue Bahnen eröffnet, ja, gewisse Seiten derselben, die Fülle der technischen Kräfte des Klaviers und seine klanglichen Effekte, zur denkbarsten Höhe ausgebildet hat? Es ist offenbar die auf das Gediegenste gerichtete, dem blos sinnlich Effektuirenden abholde Kunstanschauung des Verfassers, welche die Ignorirung Liszt's veranlasst hat, jedoch, man mag die sinnlich-coloristische Musik noch so tief unter die mehr geisthaltige stellen, so ist sie immerhin eine Musik-Gattung, die ihre Stelle in der Gesammtheit der Kunsterscheinungen einnimmt, und Liszt eine Kunst-Persönlichkeit, welche in dieser Sphäre — von seinen zahlreichen, auch geistig gehaltvollen Klavierstücken, wie Années de pélérinage u. v. a., ganz abgesehen — eine ausserordentliche Genialität, ästhetische Reinheit und Eigenartigkeit offenbart. Ist nun auch eine Besprechung Liszt's nicht da, — das, was da ist, ist trefflich, und das Werkchen eine willkommene Bereicherung jener Literatur, welche den schönen Zweck verfolgt, Kenntniss und klare Anschauung von unserer Kunst und ihren grossen Meistern in weite Kreise zu tragen. William Wolf.

E. Szekely: 15 Inventionen für Klavier. Budapest, Rózsavölgyi.

Wer von unseren jungen Komponisten wagt, wer vermag es noch Klavierstücke in Kanonform zu schreiben? Wer wagt es, Kiel, Klengel und dem genialen Sänger-Komponisten Henschel auf diesem Gebiete nachzuthun. Selten einer, wie die Verlagskataloge beweisen, denn nur gründliche Studien, zu denen sich unsere jungen Komponisten leider so selten ermannen können, ermöglichen es, die schwierige Form derart zu beherrschen, dass sie der mühelosen Entwickelung der Gedanken kein Hemmniss bereitet. Einer der wenigen, die dies vermögen, ist der Komponist E. Szekely, er hat es durch sein obengenanntes Werk bewiesen. Das Heft Inventionen gehört zu dem Besten, was auf diesem Gebiete geschaffen worden ist. Die Stücke sind lebensvollen, oft charakteristischen Inhalts, die Form des Kanons in der 8, 5, 9 etc., zuweilen von kleinen homophonen Sätzen unterbrochen, ist bis auf einige Freiheiten meisterlich behandelt. Was aber das Werk ausserdem noch sehr empfehlenswerth macht, das ist der bei kunstgerechter Behandlung des Kanon's doppelt schwierige wirksame Klaviersatz, das Geschick, die einzelnen Stimmen gerade aus dem Wesen des Klaviersatzes heraus sich entwickeln zu lassen. Dabei sind die Stücke nicht schwerer als Bach's leichte Inventionen, fast noch bequemer zu spielen und frei von der Trockenheit, welche manchem Bach'schen Werke derselben Art anhaftet. Auf einige Irrthümer in der musikalischen Orthographie sei der Komponist aufmerksam gemacht. Seite 4 und 6 muss der Vorschlag zu gis nicht g, sondern Doppel-Fis heissen. Emil Breslaur.

Anregung und Unterhaltung.

In dem Romane „Marcus König", dem dritten Bande der „Ahnen" von Gustav Freitag wird der neugewählte Magister der Johannisschule bei dem Kaufherrn Marcus König und dem Bürgermeister Hutfeld eingeführt, welche ihm den Vorschlag machen, einige Jünglinge von den andern Schülern abgesondert „in Styl und lateinischer Kanzlei" zu unterrichten. Es wird ihm dafür eine Zulage zur Besoldung in Aussicht gestellt. Darauf antwortet der Magister:

„Was ihr mir von der Zulage gesagt habt, kann mich nicht locken. Wenn ich eure alten Knaben in meine Lehre nehme, so thue ich es nur auf meine Bedingungen."

Nennt diese, mahnte Hutfeld.

Zunächst nehme ich sie nur auf Probe und ich selbst bestimme am Ende des Vierteljahres das Geld, welches jeder zu zahlen hat, wer nichts lernt, zahlt doppelt und wer mir Freude macht, weniger; denn bei den Schlechten habe ich Aerger und Mühe."

Diese Stelle, welche mich sehr anmuthete, erinnert an den berühmten Flötenspieler Timotheus (Timotheus) dem Zeitgenossen Alexanders von Macedonien, Ausspruch, den Quintilian der römische Rhetor in seinen Institutiones oratoriae durch folgende Worte einleitet, welche noch heute von den Eltern und besonders auch bei der Wahl von Musiklehrern nicht genug beherzigt werden können:

„Manche glauben, man solle die Knaben nicht er-

fort dem hervorragendsten Lehrer übergeben, sondern ihn eine Zeit lang bei geringeren Lehrern lassen. Ihre Meinung dabei ist, ein mittelmässiger Lehrer sei für den ersten Unterricht geeigneter, weil für's Verständniss und die Nachahmung leichter, und gegenüber den Schwierigkeiten des Unterrichts in den Elementen weniger vornehm. Ich glaube, es bedarf keiner allzugrossen Mühe um zu zeigen, wie viel vortheilhafter es sei, gleich das Beste in sich aufzunehmen, wie viel Schwierigkeiten es mache, Fehler, welche einmal Platz gegriffen, auszumerzen. Denn eine doppelte Last drückt auf den Nachfolgern und es ist schwerer und nothwendiger, vergessen zu lehren als neu zu lehren. Deshalb soll Timotheus, ein berühmter Flötenbläser, doppelt so viel Honorar von denen verlangt haben, welche schon bei einem andern Unterricht gehabt, als von denen, die ihm noch als völlige Neulinge übergeben wurden."

E. B.

Antworten.

Feodora. Ihre Theilnahme für Herrn Mathias und seine Werke wird demselben gewiss sehr schmeichelhaft sein. Ich erfülle Ihren Wunsch und bringe hier einen kurzen Abriss seines Lebens, den ich Arthur Pougin's „Biographie universelle des Musiciens" entnommen habe.

„Mathias (Georges-Amédée-Saint-Clair). Dieser ausgezeichnete Künstler, Laurent's Nachfolger als Lehrer des Klavierspiels am Pariser Konservatorium, genoss zuerst den Unterricht Kalkbrenners und war später sieben Jahre Schüler Chopin's. Er gehört demnach zu den Wenigen, welche der Neuzeit die Traditionen dieser Meister in Bezug auf Technik und Styl zu überliefern im Stande sind. M. ist nicht nur ein bedeutender Virtuose, sondern auch ein hochbegabter Lehrer und talentvoller Komponist, (als solcher Schüler von Savard, Bazin, Halevy und Barbereau), dessen reiche Erfindungsgabe durch gründliche Kenntnisse auf das wirksamste unterstützt wird. Dies beweisen schon seine ersten Sinfonien, sein erstes Klavier-Konzert und seine Skizzen nach Goethe, welche er 1859 in einem eigenen Konzerte zur Aufführung brachte, sowie spätere zahlreiche Werke, darunter 3 Trios, 2 Ouvertüren (zu Hamlet und Mazeppa), 3 Sonaten u. a., die zur Verbreitung seines Ruhmes in der musikalischen Welt beigetragen haben. 1864 und 65 betraute ihn Rossini mit der ehrenvollen Aufgabe als Begleiter seiner kleinen Messe solennelle, welche in diesen Jahren mehrmals zur Aufführung gelangte, zu fungiren. Im Jahre 1872 wurde Mathias zum Ritter der Ehrenlegion ernannt."

Der Klavier-Lehrer bringt demnächst die Besprechung einiger neuer hervorragender Klavierwerke dieses Meisters.

Herrn Wm. Christiani in Constantinopel. Die Angelegenheit wird jetzt, wie ich bestimmt hoffe, zu Ihrer vollsten Zufriedenheit erledigt sein und werden Sie sich wohl von der Leistungsfähigkeit des Fabrikanten wie von der Gediegenheit der Fabrikate überzeugt haben.

S. S. in Lemberg. Habe die Agence générale von Eugène Hermann hier veranlasst, Ihnen Auskunft zu ertheilen.

Martha B. Berlin. Ich kann leider den Schlussartikel des Meinungsaustausches aus Nr. 10 noch nicht bringen, da der Verfasser, trotzdem er mir das Eintreffen desselben schon vor längerer Zeit angekündigt und trotz wiederholter Mahnung, immer noch mit der Einsendung zögert.

Miss J. H. London. Dankend erhalten.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Diejenigen Vereinsmitglieder, welche von den Vergünstigungen, die ihnen beim Besuch der unten verzeichneten Badeorte gewährt werden, Gebrauch machen wollen, mögen sich schleunigst mit einem darauf bezüglichen Antrage an Herrn Prof. Dr. Alsleben, Askanischer Platz 4, wenden.

Liste der Bäder, welche die Vergünstigung gewähren:

Aachen.	**Gersdorf.**	**Lippspringe.**	**Salzbrunn.**
Althaide.	**Kissingen.**	**Marienbad.**	**Teplitz.**
Carlsbad.	**Krankenheil.**	**Misdroy.**	**Warmbrunn.**
Cudowa.	**Kreuznach.**	**Nauheim.**	**Wildbad.**
Ems.	**Königsdorf-Jastrzemb.**	**Pyrmont.**	**Wildungen.**
Franzensbad.		**Reinerz.**	

Anzeigen.

Offene Stellen.



Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 20 Pfg berechnet.

Conservatorium der Musik in Köln. Durch den Rücktritt des Herrn Professor von Königslöw ist vom 1. Oktbr. d. J. ab die Stelle eines Violinlehrers am hiesigen Conservatorium und eines Concertmeisters der hiesigen Concert-Gesellschaft (Gürzenich-Concerte) neu zu besetzen. Reflect. wollen brieflich bis z. 20. Juni d. J. sich bei dem Vorstande (Bahnhofstr. 4) melden.
Köln, Mai 1881 Der Vorstand.

Meseritz. Kantor und Lehrer. ca. 1300 *M.* Magistrat Meseritz.

Pabsdorf (Braunschweig). Organist und zweiter Lehrer, 1200 *M.* und Wohnung.

Flinsberg Organist und Kantor 1750 *M.* Prediger Güntzel.

Prettin. Organist und zweiter Mädchenlehrer. 1050 *M.* inclusive Wohnungsg. Magistrat.

Trutnau. Organist und Lehrer. Gesammteinkommen ca. 1050 *M.* Magistrat Danzig.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 12.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisch), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 13. **Berlin, 1. Juli 1881.** **IV. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Zwei Briefe.

Von **Elise Saeger.**

II.

Meine liebe, kleine Freundin!

Sie haben in der That Recht, doch nicht in dem, was Sie mir über Ihre Meinung in Betreff der Musik geschrieben, sondern einzig und allein in Bezug auf die Voraussetzung, dass ich Ihnen wieder einmal gänzlich Unrecht geben würde; denn offen will ich Ihnen sogleich bekennen, dass ich Ihre mir dargelegten Ansichten weder theilen noch billigen kann. Nicht wahr, ich bin hart, dass ich Ihnen dieses Urtheil gleich zu Anfang so unverblümt schwarz auf weiss bringe? Ich muss gestehen, dass ich mir zuerst selbst recht mitleidslos vorkam, da ich Ihnen das Alles, was Sie mir mit so warmen Worten geschildert haben, widerlegen sollte. Ideale zu rauben ist ja so leicht, zurückzugeben so schwer Doch ich will Ihnen auch nichts nehmen, grade durch meinen Widerspruch sollen Sie gewinnen; ich will Ihnen nur das, was Gutes in Ihrem kleinen Kopf und Herzen noch wirr durcheinander liegt, ein wenig ordnen helfen. — Sie, die bisher der Wissenschaft das eifrigste Studium widmeten, Sie sollten die Musik so oberflächlich betreiben wollen? Das kann Ihr Ernst nicht sein. Wüsste ich nicht aus Erfahrung, wie innig Sie der Musik zugethan sind, aus dieser Ansicht hätte ich Ihre Liebe zu ihr nicht herausgefunden; denn mit dem, was man liebt, müht man sich auch gern. Doch nicht Vorwürfe sollen Sie von mir hören, sondern ich will Ihnen mein Urtheil über das Studium der Musik mittheilen.

Musik ist nicht n u r Kunst, sie ist nicht n u r Wissenschaft, sie ist vielmehr beides. Als Kunst fordert sie von uns treue Hingabe und Liebe, als Wissenschaft ernstes, gründliches Studium. Es liegt in der Natur des Menschen, die Musik als Kunst zu schätzen und zu lieben; der Kunstsinn kommt und wächst mit den Jahren von selbst. Ferne liegt den meisten der Gedanke, in ihr auch die Wissenschaft zu sehen; das Gefühl für diese erwacht nicht von selbst, es wird durch äussere Eindrücke geweckt; es muss den Menschen anerzogen werden. Wohl dem Schüler, dem in den ersten Unterrichtsjahren die Musik mit demselben Ernst wie die Wissenschaft gelehrt wird, der dazu angehalten wird, seine Aufgabe für die Musikstunde ebenso gewissenhaft auszuführen, wie seine häuslichen Schularbeiten. Es schadet ihm gar nichts, wenn er im Klavierspielen resp. üben mehr Arbeit als Erholung sieht; der Lehrer sorge nur dafür, dass sie ihm eine liebe Arbeit sei Unser Ohr würde viel weniger durch schlechtes Spielen beleidigt werden, wenn in der Musik ein ebenso langsames, gewissenhaftes Vorwärtsgehen stattfände, wie in allen andern Unterrichtsgegenständen. Das aber ist eben der grosse Uebelstand, dass meist ganz planlos und ungeregelt, ohne jegliche Methode, die Musikstunden ertheilt werden. Während

in jeder andern Wissenschaft jahrelang bei eifrigem Lernen und Arbeiten höchst vorsichtig in kleinen Theilen der Lehrstoff verabreicht und nicht eher fortgeschritten wird, als bis ihn sich der Schüler zu eigen gemacht hat, möchte in der Musik schon nach kurzer Zeit bei wenig Mühen und Studiren der Künstler fertig sein. Nur rasch Vorwärts ohne Maass und Ziel, daran ist schon manches Talent zu Grunde gegangen. Wer heute Clementische Sonaten übt, sieht gleich dahinter schon Beethoven, Mendelssohn, wer Stücke von diesen spielt, träumt von der unmittelbaren Nähe Liszt'scher Rhapsodien, Schumann'scher und Chopin'scher Konzerte. Das Schlimmste aber dabei ist, dass die meisten sich selbst überschätzen. Sie haben die feste Ueberzeugung, solche Stücke spielen zu können und glauben, kurze Zeit Unterricht bei einem Professor genüge zu ihrer völligen künstlerischen Ausbildung. Lässt sich nun ein so von sich eingenommener Mensch in ein Konservatorium aufnehmen, so muss er durch eine ganze Schule der Enttäuschungen. Nicht beim Professor sondern bei einem seiner Lehrer oder einer seiner Lehrerinnen Unterricht zu erhalten, ist die erste, die andern folgen, wenn die Beethoven'sche Sonate zu einer Clementischen zusammenschrumpft, wenn aus dem 3. Heft der Schule der Geläufigkeit von Czerny das erste der 8taktigen Uebungen wird, wenn die Tonleitern, die kühn mit beiden Händen durch vier Oktaven gespielt wurden, nun durch zwei ja sogar durch eine mit jeder Hand allein geübt werden müssen. Da hört man denn die Schüler in die mannigfaltigsten Klagen ausbrechen, sie schreien über den Rückschritt und bedenken nicht, dass sie von dem Augenblick an, da sie guten Unterricht bekommen, im Fortschritt sind. Der Lehrer ist nur scheinbar zurückgegangen um langsamen, aber sicheren Fortschritt zu erzielen. Für die Schüler, die umlernen müssen, wäre es ein Segen, wenn sie vergessen würden, dass sie schon einmal Klavierunterricht erhalten haben. Auch Ihnen, liebes Fräulein, wünschte ich, dass Sie aus dem wohlthätigen Lethe selige Vergessenheit trinken könnten. Erinnern Sie sich nicht mehr an das, was Sie einst gespielt haben, denken Sie lieber an das, was Sie bei stetem Fleiss und durch guten Unterricht einmal werden spielen können. Verlangen Sie nicht gleich im Anfang Grosses von sich. Sie schreiben so hübsche Briefe, sprechen so geläufig englisch und französisch, waren stets unsere schnellste Rechnerin, nun frage ich Sie: konnten Sie das Alles gleich nach den ersten Unterrichtsstunden? Rufen Sie sich einmal Ihre Schuljahre ins Gedächtniss zurück! Haben Sie in den ersten Rechenstunden gleich mit mehrstelligen Zahlen die vier Rechenspecies durchgenommen, folgte dann sofort Zins- und Rabattrechnung? Wohl schwerlich. Sie werden gewiss lange Zeit mit einfachen Zahlen gerechnet und dabei tapfer das Einmaleins gelernt haben. Ebenso wird's mit den Sprachen gewesen sein. Sie werden nicht mit Charles XII angefangen, nicht gleich französische und englische Literatur getrieben haben, vielmehr lernten Sie fleissig Vokabeln, übersetzten aus dem Syllabaire, studirten tüchtig französische und englische Grammatik und erreichten erst nach und nach eine gewisse Fertigkeit. Ein ebenso strenges und gewissenhaftes Studium fordert die Musik von uns. Viel Tonleitern und Fingerübungen spielen, sich mit den verschiedenen Anschlagsarten vertraut machen, Kenntniss der Theorie und Formenlehre, das sind die festen Grundlagen zum höheren Klavierspiel. Nicht zur Qual des Menschen sind sie da, sie dienen ihm vielmehr zur Erleichterung und zum besseren Verständniss. Sie behaupten, ein besonderes Spielen von Tonleitern, gebrochenen Akkorden u. s. w., sei nicht nöthig, weil alle diese Uebungen in den Stücken vorkämen? Ja wohl, eben weil sie in diesen [illegible] enthalten sind, verlangen sie ihre besondere Zeit. Die technischen Schwierigkeiten der Stücken müssen schon, ehe es gespielt wird, überwunden sein. Unser eifrigstes Streben, ein Stück so wiederzugeben, wie wir es im Innern empfinden, scheitert oft durch die Schwerfälligkeit und Ungeschicklichkeit der Finger, durch die Unruhe der Hand, Unsicherheit des Auges, durch das für die Beurtheilung eines schönen Anschlags ungeübte Ohr. Sind denn aber diese Körpertheile die Herrscher oder ist es der Geist in uns? ist er denn nicht viel mehr als sie? Seine Aufgabe muss es sein, sie sich unterthänig zu machen.

Durch die Uebungen aus dem Knöchelgelenk werden die Finger alle gleichmässig ausgebildet; sie verlieren ihre natürliche Steifheit, und der Anschlag wird dadurch leichter, gefälliger.

Die Ruhe des Spielers liegt zumeist in der Ruhe seiner Hand. Das Ueber- und Untersetzen bringt viele Schwierigkeiten mit sich; es verleitet den Spieler gar zu oft, die Lage der Hand zu verändern. Er dreht mit ihr den Ellenbogen, bald nach rechts bald nach links; die Hand wird dadurch unruhig, mit ihr das Spiel. Je weniger man aber die Hand aus ihrer normalen Stellung bringt, je mehr man darauf achtet, das hör- und sichtbare Unter- und Uebersetzen zu vermeiden, desto reiner und gleichmässiger wird die Tonfolge sein. Alle diese Uebungen haben aber auch noch den Vortheil, dass durch sie der Fingersatz geregelt und fest eingeprägt wird.

Das Auge ist der Führer der Hand. Je klarer jenes sieht, desto sicherer und richtiger giebt diese, falls sie genügend Schulung er-

fahren, das Geschaute wieder. Die allgemeine Musiklehre ist das Mittel, unser Auge zu schärfen. Durch die genaue Kenntniss der Noten und der Klaviatureintheilung erkennt dasselbe sofort den Platz für Ton und Note, während durch die Lehre vom Takt und Rhythmus die Auffassung schwieriger Takteintheilungen erleichtert wird. Die Tempo- und dynamischen Bezeichnungen aber sagen ihm, wie Hand und Finger zu verwenden, ob zu langsamer oder schneller Bewegung, zu leisem oder starkem Druck. Einem Spieler, dem diese Lehren unklar sind, wird das Spiel sehr erschwert. Er soll z. B. ein Stück spielen, das sechs Kreuze vorgezeichnet hat, im [illegible] Takt geschrieben ist, mit einem Auftakt beginnt, die linke Hand hat stellenweise Achteltriolen, die rechte einfache Achtelnoten zu spielen, das Tempo ist Presto.

Ich kann mir nicht denken, dass er das Stück ohne fremde Hülfe wird richtig ausführen können. Ohne Kenntniss der Tonleitern wird er fortwährend mit den sechs Kreuzen in Konflikt gerathen; er wird nicht wissen, wie er zählen soll, im Bass Achteltriolen, im Diskant einfache Achtelnoten sind ihm erst recht ein Räthsel, und aus dem Presto wird womöglich ein Adagio. Möchten Sie vielleicht hier Zuhörerin sein?

Ich sagte vorhin, das Auge ist der Führer der Hand. Ueber Auge und Hand ist nun das Ohr als Richter gesetzt. Das Ohr muss hören, ob das Auge recht gesehen, ob die Hand sich hat gut führen lassen. Doch es muss noch mehr thun. Ein Stück kann ohne Fehler gespielt werden, die Ausführung aber durch schlechte Tongebung höchst mangelhaft sein. Diese letztere zu verbessern, ist die Aufgabe des Ohres. Dieses muss für die Beurtheilung eines edlen Anschlags ausgebildet werden. Das Ohr soll die Finger lehren, mit wie grossem Kraftaufwand sie einen vollen, starken, mit wie geringem sie einen leisen, weichen Ton erzielen. Um nun aber die Hand in der Ausführung, das Ohr im guten Hören zu üben, spielen wir piano, forte, crescendo und decrescendo ganz abgesondert vom Stück, um diesen Uebungen vollste Aufmerksamkeit widmen zu können. Erst wenn der Schüler alle diese Stärkegrade besonders geübt hat, wird er sie in seinen Stücken mit Verständniss zur Geltung bringen können.

Freilich streng und gewissenhaft muss gearbeitet werden, wenn wir alle technischen Schwierigkeiten beherrschen wollen, doch nur ein wenig Geduld, der Erfolg wird um so grösser sein. Ein genaues Ueben kennzeichnet nicht den pedantischen Charakter, es zeigt uns vielmehr den ernst strebenden Kunstjünger. Wären alle Uebungen nur für kleinliche Seelen, nicht grosse Männer würden uns dieselben vorschreiben. Sie hätten nicht jahrelang an ihren Studien-Werken gearbeitet, wenn die darin gepriesenen Uebungen zwecklos wären. Glauben Sie etwa, ein Liszt, Kullak, v. Bülow, sind ohne diese das geworden, was sie heute sind? Würde ein Kullak seine Materialien, seine Oktavenschule herausgegeben haben, wenn er deren Nutzen nicht erst an sich erprobt hätte. Wir erkennen in dem Kunstwerk allerdings nur das schöne Ganze und denken nicht an die Bausteine der Entwickelung. Wer forscht, wenn er bewundernd vor den Werken eines Rafael, Michel Angelo steht, nach den Handzeichnungen ihrer Kinderjahre? Wer spricht, in Göthe's, Schillers Dichtungen vertieft, von den Stilübungen der Knaben? Wer denkt an die ersten theoretischen Arbeiten eines Mozart und Beethoven, wenn er vom Zauber ihrer Musik umfangen ist?

Dasselbe Gefühl wie bei den produzirenden beherrscht uns bei den reproduzirenden Künstlern. Wir fragen nicht den berühmten Schauspieler, wieviel Jahre er Deklamationsunterricht gehabt, wie lange er täglich vorm Spiegel Mimik und Plastik studirt, ebensowenig den künstlerisch vollendeten Pianisten, wieviel Zeit vergangen ist, bis er so Herrliches leisten konnte. Wir bewundern das Talent, wir beugen uns vor dem von Gott begnadeten Genie, doch es widerstrebt unserem idealen Sinn, an die Zeit zu denken, da auch diese Künstler noch Anfänger waren.

Nun fragen Sie gewiss schon längst mit Ungeduld: machen denn nur Uebungen den Künstler? Sie allein genügen freilich nicht; es gehört vielmehr zu einer schönen Ausführung auch die innere verständnissvolle Auffassung. Wer lehrt uns diese? Sie wollen mit dem Herzen vortragen! Ich gebe mit Freuden zu, dass es einen grossen Einfluss auf unser Spiel ausübt; doch können wir nur seiner Eingebung folgen? Sind Sie auch sicher, dass sich Ihr Herz nicht täuscht? Was wollen wir denn in unserm Spiel zum Ausdruck bringen, unser Sein, unser Denken oder die Gefühle eines andern, die des Tonschöpfers? Ich sage mir, es ist die Pflicht des Reproduzirenden sein Ich in den Hintergrund zu stellen und dem Hörer das Werk im Sinne des Produzirenden vorzuführen. Der Komponist legt sein Selbst in seine Schöpfungen. Können wir ihn aber noch verstehen, wenn der Ausführende anstatt die Musik ferner zu sich reden zu lassen, ihr seine eigenen Empfindungen aufdrängt? Leicht geht das Spiel durch allzugrosse Gefühlsüberschwänglichkeit in krankhafte Sentimentalität über.

Wodurch verstehen wir denn nun aber den Komponisten, wenn das Herz allein nicht hinreicht, denn wenn es genügte, dann müssten ja die herzensguten Menschen die besten Spieler sein. Warum sind sie es nicht?

Warum befriedigt uns ihr Spiel sowohl wie ihre Gesellschaft so wenig? Weil ihnen der Vollführer alles Grossen und Erhabenen fehlt, das, was wir mit dem Worte „Geist" bezeichnen.

Ja, der Geist ist es, der mit dem Herzen im Verein uns in die Tiefen aller Schönheiten eindringen lässt. Geist und Herz muss im Künstler leben, wenn er Grosses schaffen, Erhabenes wiedergeben will. Drum wer das Herz pflegt, darf auch den Geist nicht vernachlässigen. Kunst- und Literaturgeschichte, biographische Kenntnisse, philosophische und ästhetische Betrachtungen erweitern Geist und Herz, und geben uns die Fähigkeit, aus eigenem Verständniss ein Werk zu beurtheilen. Sie wollen keine Komponistin werden, Sie möchten aber den Geist des Komponisten erfassen. Nun wohlan! so bereichern Sie den übrigen durch Kentnisse solcher Art, suchen Sie weit über die allgemeine Musiklehre hinauszukommen, machen Sie sich mit der Harmonie-, Formenlehre, mit dem Kontrapunkt vertraut und staunen werden Sie über die nie geahnten Schönheiten, die Sie sehen und hören werden. Es wird Ihnen dann erst klar werden, über wie vieles Sie früher achtlos dahingegangen sind. Es ist nicht möglich, dass das Herz durch alles, was die klassische Musik bietet, erbaut sein wird, denn was der Geist nicht fassen kann, klingt dem Herzen fremd und langweilig. Was ist uns Bach, Händel, ohne Harmonie — und Formenlehre? Um ihre Werke zu verstehen, muss man vor allen Dingen lesen und verstehen lernen. Ein Bachspieler ohne die genannten Kenntnisse macht den Eindruck auf mich, als ob einer die Worte einer fremden Sprache ausspricht, ohne sie zu verstehen. Da ihm der Sinn seiner Worte völlig unbekannt ist, da seine Lippen nur buchstabiren, wird sein Vortrag für ihn und andere ermüdend sein; ebenso gelangweilt wird sich der Zuhörer von dem abwenden, der nur mechanisch, geistlos die Noten abspielt.

Sie werden vielleicht hier den Einwand erheben, wieviel Zeit muss dazu gehören, um bis dahin zu gelangen. Nun, darauf kann ich Ihnen nur die Worte Ihres Lehrers wiederholen: „Es fragt sich, wie Jemand die Musik betreiben will!" Soll sie ihm nur ein „Amüsement" sein, will er nur sich allein, oder seinen Sinnesgenossen etwas vorspielen, nun, so ist es eben seine Sache, wie er sie sich zu eigen macht. Man wird ihn in Ruhe gewähren lassen, so lange er mit seinem Spiel in der Verborgenheit bleibt. Wer sich aber das Studium der Musik als Lebensaufgabe gestellt hat, wem sie Beruf sein soll, sei es, um vor die Oeffentlichkeit zu treten, oder als Lehrer zu wirken, der muss mit Strenge und Aufbietung aller seiner Kräfte studiren, ihm muss Wissensdurst und die Sehnsucht nach höchster Vollkommenheit inne wohnen.

Musik ist Kunst und Wissenschaft zugleich. Das, was Sie mir über die Aufführung der Musik schreiben, ist nicht Kunst, das ist die reine, unverfälschte Natur.

> Das Lied, das froh der Wandrer singt,
> Wie's grade aus der Brust ihm dringt,
> Das Lied, das uns das Herz bewegt,
> Wenn's hell erschallt durch Wald und Flur,
> Wenn's leis das Echo zu uns trägt,
> Das ist nicht Kunst, das ist Natur!

Denken Sie sich den Gesang, der Sie im Freien so entzückte, dem Sie voll Andacht lauschten, auf die Bühne, oder in den Konzertsaal getragen, würde er Sie wohl befriedigen? Die natürlichen musikalischen Anlagen des Menschen müssen gepflegt, ausgebildet werden, wenn sie sich zur Kunst entfalten, wenn sie Geist und Herz erfreuen sollen. —

Nun, liebes Fräulein, glaube ich alle Ihre Fragen beantwortet zu haben.

Glücklich würde ich sein, wenn meine Worte einen nachhaltigen Eindruck auf Sie ausgeübt hätten. Betrachten Sie wenigstens vorläufig als nothwendiges Thun alles das, was jetzt noch gegen Ihre innere Ueberzeugung von Ihnen verlangt wird. Ich kenne Sie zu genau, um nicht zu wissen, dass auch bei Ihnen die Zeit kommen wird, in der Sie in dem strengen Studium der Musik nicht mehr den Unterdrücker Ihres Kunstsinnes sehen, sondern es preisen werden als Ihren Befreier, Ihren Erlöser aus allem Unvollkommenen. Dass aber der Tag dieser Erkenntniss recht bald kommen möchte, das wünscht Ihnen aufrichtig

Ihre Sie herzlich liebende
Freundin Y. Z.

Musik-Aufführungen.

Tonkünstler-Versammlung in Magdeburg.

Nach dem im „Klavier-Lehrer" wiederholt kundgegebenen Grundsatze, Musikberichte von ausserhalb nur dann zu bringen, wenn sie durch hervorragende Neuigkeiten besondere Aufmerksamkeit beanspruchen dürfen, — ein Grundsatz, dem ich als Mensch und Künstler von ganzem Herzen beistimme — brauche ich mich bei dem Leser wohl nicht besonders zu entschuldigen, dass ich ihm im Folgenden von einem Musikfest berichte, welches seiner Bestimmung gemäss ausschliesslich dem Neuen gewidmet war und in Folge dessen von der, der Gegenwart feindseligen Majorität der musikalischen Kreise geliebten völlig ignorirt wird. Meine Magdeburger Erlebnisse zu rekapituliren, ist mir aber eine um so angenehmere Pflicht, als das dort gefeierte Fest zu

den seltenen gehört, denen man ein vollständiges Gelingen nachrühmen darf. Die Ursachen dieses Erfolges waren erstlich die glückliche Wahl der zur Aufführung bestimmten Musikstücke, unter denen kaum ein Viertel zu nennen wäre, welches nicht in vollem Maasse die Theilnahme des Auditoriums verdient hätte, sodann die grosse Zahl hervorragender ausübender Kräfte, wie der unter Rebling's Leitung stehende Magdeburger Kirchengesangverein, das vorzügliche dortige Orchester, das von den Leipziger Theaterdirektoren Dr. Förster und Angelo Neumann mit dankenswerther Bereitwilligkeit der Nachbarstadt zur Verfügung gestellte Gewandhaus- und Theater-Orchester unter Leitung seines genialen Dirigenten Arthur Nikisch sowie eine ganze Phalanx bedeutender Virtuosen, an ihrer Spitze Franz Liszt, dieser zwar nicht als Mitwirkender, aber als der Schutzgeist des ganzen Unternehmens sämmtlichen Vorträgen mit dem ihm eigenen warmen Interesse für die Bestrebungen der jüngeren Komponisten-Generation folgend, und von den Mitgliedern des allgemeinen Deutschen Musikervereins, der durch seine hochherzige Anregung (1859) in's Leben gerufen, nicht minder enthusiastisch gefeiert, wie von den Magdeburgern, die sich bei dieser Gelegenheit als echte, verständnissvolle Freunde des Vereins bewährt haben. Den letzteren, im besonderen dem aus ihrer Mitte für diese Veranlassung zusammengetretenen Lokalkomité — darunter die Angesehensten der Stadt, von denen ich hier nur die Namen der Vorsitzenden, Stadtrath Voigtel, Musikdirektor Rebling, des Bürgermeisters Bötticher, des Polizeipräsidenten von Arnim, der Majore Klein und von Rössing mit aufrichtiger Dankbarkeit erwähnen will — ihm gebührt die Ehre, zum Gelingen der diesjährigen Tonkünstlerversammlung wesentlich beigetragen zu haben, denn ohne seine aufopfernde Bereitwilligkeit, wahrhaft künstlerische Begeisterung und jeder schwierigen Situation gewachsene Umsicht wäre eine so durchaus harmonische Stimmung, wie sie bei diesem *Feste* waltete, schwerlich zu erreichen gewesen.

Die Stimmung aber spielt bei einem musikalischen Wettkampf, der wie dieser an die Aufnahmefähigkeit des Hörers die höchsten Ansprüche macht, eine wichtige Rolle, und dabei darf ich nicht einen vierten, zum glücklichen Ausgang der Magdeburger Tonkünstler-Versammlung mitwirkenden Faktors vergessen, den Jupiter pluvius, der das Fest vom Anfang bis zum Ende getreulich begleitete und dem es jedenfalls mit zu verdanken war, dass man die in vier Tagen und fünf Konzerten massenhaft gebotene Anregung mit bis zuletzt fast unverminderter Frische zu geniessen fähig war.

Das erste am 9. Juni in der Johanniskirche stattgehabte Konzert brachte als Hauptnummer Franz Liszt's ungarische Krönungsmesse, ein Werk, welches durch seine Eigenart und gewaltige Wirkung unter den Kirchenkompositionen des Meisters eine der ersten Stellen beanspruchen darf und in meisterhafter Ausführung von Seiten des Rebling'schen Kirchengesangvereins, der Solisten Frau Otto-Alvsleben (Dresden), Fräulein Agathe Bräsicke (Magdeburg), Carl Hill (Schwerin) und Thiene (Magdeburg) sowie des die Solo-Violine würdig vertretenen magdeburger Konzertmeisters Friedrich Seitz einen tiefen Eindruck auf das Auditorium hervorbrachte. Demnächst erregte allgemeines Interesse ein Konzertsatz für Orgel und Orchester, in welchem sich der quedlinburger Musikdirektor Theophil Forchhammer als ebenso begabter Komponist wie tüchtiger Orgel-Virtuos zeigte. Weniger originell wenngleich gewissenhaft und geschickt gearbeitet erschien eine Sinfonie für Orchester und Orgel vom dresdener Organisten C. A. Fischer, und das gleiche ist von der Schlussnummer dieses Konzertes zu sagen, dem Oratorium „Bonifacius" (dritter Theil) von W. F. G. Nicolai (Direktor der kgl. Musikschule im Haag), der sich hier, wenn nicht als bahnbrechender, so doch als ein in allen Sätteln gerechter und namentlich mit dem Wesen des Vokalsatzes gründlich vertrauter Komponist legitimirte.

In anderer Weise anziehend gestaltete sich das zweite Kirchenkonzert, welches am 11. Vormittags in der Katharinenkirche unter Mitwirkung einer Reihe hervorragender Organisten, fremder wie einheimischer, stattfand. Unter ersteren nennen wir Armbrust aus Hamburg, der mit einer A. G. Ritter'schen Sonate grossen Beifall fand, Degenhardt aus Kassel, der ausser einer Bach'schen Tokkata gemeinschaftlich mit dem leipziger Konzertmeister Schradieck ein ungemein stimmungsvolles, ernst-inniges Adagio für Violine und Orgel von Albert Becker (Berlin) zu Gehör brachte, unter den magdeburgern die Organisten der Katharinenkirche A. Brandt (in einer eigenen Passacaglia) und der hl. Geist Kirche Rudolph Palme (in einer Sonate über die Choralmelodie „Wie schön leucht' uns der Morgenstern". Rühmlichst gedenken wir ferner des Konzertmeisters Seitz (Andante von Tartini), des ersten Violoncellisten der leipziger Theaterkapelle Albin Schröder (Konzert-Adagio von Carl Schröder) sowie der einheimischen Künstlerinnen Frau Hedwig Brandt-Scheuerlein (Jephta-Arie von Händel und geistliche Gesänge von Winterberger) Fräulein Erna Gese, Marie Beck und Agathe Bräsicke (Terzette mit Orgelbegleitung von M. E. Sachs, Lehrer an der kgl. Musikschule in München).

Konnte sich hier, der Sitte gemäss, die Theilnahme des Publikums nur in beschränkter Weise äussern, so ging es dafür bei den zwei am 10. und 11. Abends im prächtigen, dreitausend Menschen fassenden Odeumssaale veranstalteten Konzerten mit Orchester um so lebhafter her, Dank ganz besonders den eminenten Leistungen der Leipziger Gewandhauskapelle, die mit dem Vortrag der grossartigen, den Kampf der Natur mit der Kultur im Menschenherzen in den lebhaftesten Tonfarben schildernden Berg-Sinfonie von Liszt (nach Victor Hugo's „Ce qu'on entend sur la montagne"), der dramatischen Sinfonie „Romeo und Julie" von Berlioz, deren Scherzo „Königin Mab" auf stürmisches Verlangen da capo gespielt wurde, sowie mit der Faustouverture und dem Kaisermarsch von Wagner, ihrem alten Rufe völlig entsprach, und in ihrem jugend-

listen Dirigenten Arthur Nikisch, der sämmtliche Nummern mit hinreissendem Feuer und einer bei absoluter Freiheit im Gebrauche des Tempo rubato doch unfehlbarer Sicherheit leitete, reiche und wohlverdiente Ehren von Seiten des Publikums erntete. Daneben gab es an Novitäten, denn als solche konnten die obengenannten, in den Programmen des allgemeinen deutschen Musikvereins längst eingebürgerten Werke für diesen Fall nicht mehr gelten, die zweite schottische Rhapsodie von Mackenzie (Edinburg), die vierte Sinfonie „Gegen den Strom" von Josef Huber (Stuttgart), die sinfonische Dichtung „Der Rattenfänger von Hameln" von Paul Geisler (Leipzig) und die zweite Sinfonie „Antar" von Rimsky Korsakow (Petersburg) — ebensoviele erfreuliche Beweise für die der Gegenwart und speziell dem Musikverein innewohnende tonschöpferische Kraft, wie auch für die Thatsache, dass diese Kraft keineswegs auf Deutschland allein beschränkt ist, denn die Arbeiten sowohl Mackenzie's wie Rimsky-Korsakow's lassen in Schottland und Russland Konkurrenten erkennen, von denen unser Vaterland alle Ursache hat, auf der Hut zu sein, sofern es seine musikalische Suprematie behaupten will.

Ihren Höhepunkt erreichte die Temperatur der Gemüther selbstverständlich da, wo an die Stelle des vielköpfigen Virtuosen „Orchester" die einköpfigen traten, zuerst Fräulein Margarete Herr aus Dresden, die sich mit dem A-moll-Konzert von Edvard Grieg (Christiania), als musikalisch und technisch feingebildete Pianistin einführte. Dann Hermann Ritter aus Würzburg, welcher auf der von ihm erfundenen Viola alta (die auf ihre natürlichen, ihrer Tonhöhe entsprechenden Dimensionen zurückgeführte und dadurch von ihrem näselnden Ton befreite Bratsche) ein Konzert eigener Komposition vortrug und namentlich mit dem Mittelsatz desselben, einem ungemein reizvollen Adagio mit obligater Harfe, sich reichen Beifall erwarb, Xaver Scharwenka, der pianistische Stolz unserer Reichshauptstadt, (die dabei übrigens noch durch einen unvergleichlich schönen Bechstein'schen Flügel vertreten war) diesmal sowohl als vollendeter Virtuose wie als Komponist eines ebenso gediegenen wie brillanten Konzertes (C-Moll No. 2) vom Publikum bewundert und durch dreimaligen Hervorruf ausgezeichnet, endlich, nur wenige Nummern von Scharwenka entfernt, gleichwohl aber nicht minder erfolgreich kämpfend, Fräulein Martha Remmert, die Lieblingsschülerin Liszt's, als Interpretin eines der grossartigsten und tiefsten Werke ihres Meisters „der Todtentanz", Paraphrase über das Dies irae für Klavier und Orchester, eine Tondichtung, die zu der gleichnamigen sinfonischen Dichtung von Saint-Saëns in vollem Gegensatze steht, indem hier nicht eine groteske Spukerscheinung dargestellt ist, sondern in einer Reihe von Variationen im grossen Stil, denen der genannte Cantus firmus aus dem 6. Jahrhundert zu Grunde liegt, nach Art des Holbein'schen Todtentanzes die dem unerbittlichen Knochenmanne verfallenen Opfer jeglichen Alters und Standes, der ernste Mann, der leichtsinnige Jüngling, der höhnende Zweifler, der kecke Kriegsmann, die blühende Jungfrau, das spielende Kind am geistigen Auge des Hörers vorüberziehen. Noch einmal an diesem Abend konnte man Liszt als schaffenden Künstler bewundern, nämlich in der, seine Individualität wie mir scheint am reinsten wiederspiegelnden Gattung des Liedes, auch hier bewährte sich die zündende Kraft, welche ein schöpferischer Genius auf ein unbefangenes Publikum auszuüben berufen ist, und hätte auch nicht ein Meistersänger wie A. Senfft von Pilsach es übernommen, diese Lieder („Die Vätergruft", „Wieder möcht' ich Dir begegnen" und „In Liebeslust") zur Darstellung zu bringen, sie würden ihre bezwingende Wirkung nicht verfehlt haben. Ausserdem gab es noch an Vokalkompositionen drei Lieder von Robert Franz, von demselben Sänger mit hoher technischer Meisterschaft und der ihm eigenen, dem künstlerisch darzustellenden Objekt ausschliesslich zugewandten Innigkeit vorgetragen, drei Lieder von Lassen (Weimar), gesungen von der als treffliche Altistin vom berliner Nibelungen-Ring her bekannten leipziger Opernsängerin Fräulein Orlanda Riegler und eine Scene aus Hermann Zopff's Oper „Muthor", welche trotz des misslichen Platzes am Schlusse des Programmes, Dank der Mitwirkung der genannten Künstlerin und ihres leipziger Kollegen Georg Lederer nach Verdienst gewürdigt wurde.

Unter normalen und Alltags-Verhältnissen würden nach einem so reichlichen Musik-Concert die bekannten „zehn Pferde" nicht im Stande gewesen sein, mich zum Besuche noch eines fünften Konzerts zu veranlassen. Konnte ich aber hinter meinen Musikvereins-Kollegen zurückbleiben, von denen damals ungewöhnlicher Weise nicht ein einziger fahnenflüchtig geworden war? Oder hinter den Magdeburgern, welche dem letzten, am Sonntag Vormittag im Theater veranstalteten Konzert, obwohl dasselbe nur der Kammermusik galt, ihr besonderes Interesse zugewandt hatten, derart, dass schon am Tage zuvor das Haus ausverkauft war? Und wirklich sollte es sich zeigen, dass die Festgenossen, ausübende wie hörende, sich auch für diesen Tag noch ein genügendes Mass von Leistungsfähigkeit reservirt hatten, um in ungeschwächt angeregter Stimmung die magdeburger Tage abzuschliessen. Das wiederum sehr glücklich zusammengestellte Programm bestand der Hauptsache nach in einem Streichquartett von Smetana (Prag) und einem Klavierquartett von Noskowski (Warschau), zwei Werke von so reicher Erfindung und tüchtiger Arbeit, dass meine auf Rimsky-Korsakow's Symphonie gegründete Hypothese eines zukünftigen musikalischen Entscheidungskampfes zwischen Slaventhum und Germanenthum durch die Bekanntschaft mit jenen Komponisten nur noch festere Gestalt gewann. Zwischen diesen, vom leipziger Quartett Schradieck, Rolland, Thümer und Albin Schröder, sowie vom Züricher Kapellmeister Carl Muck vorgetragenen Nummern standen Lieder und Duette von G. F. Kogel (Leipzig), Alexis Hollaender (Berlin), Klarlebe (Magdeburg), sowie von den so früh verstorbenen Vereinsmitgliedern Peter Cornelius und Franz v. Holstein, vorgetragen vom Züricher Opernsänger Kleber und den früher genannten magdeburger Konzertsängerinnen, ferner zwei Duette

von Glinka, durch welche das zufällig in Magdeburg anwesende moskauer Künstlerpaar Müller-Swiatlowsky das Auditorium zu lebhaftem Beifall hinrissen, endlich Klaviervorträge eines der jüngsten Schüler Liszt's, Carl Pohlig aus Weimar („Der heilige Franciscus auf den Wogen schreitend", Impromptu fis-dur, Scherzo und Marsch d-moll von Liszt), die in ihm einen künftigen Bülow ahnen liessen. Ein „Hoch" auf den äusserlich greisen, im Herzen aber jugendfrischen Meister, der diesem wie allen übrigen Konzerten von Anfang bis zum Ende beigewohnt hatte, ausgebracht von einem der Komite-Mitglieder und von allen Anwesenden in jubelnder Begeisterung wiederholt, bildete den Schloss des magdeburger Festes, welches nach meiner Erfahrung weder an musikalischem Interesse noch an geselligen Freuden hinter einer der früheren, vom Allgemeinen Deutschen Musikverein berufenen Tonkünstler-Versammlungen zurücksteht. Liess doch selbst die von der Stadt dem Verein gebotene Landparthie nach dem parkgeschmückten Herrenkrug, obwohl total verregnet, an gutem Humor und angeregter Unterhaltung nicht einen Augenblick zu wünschen übrig. Dass auch dort die edle Musica nicht unvertreten war, schien anfangs Manchem vom Uebel; als aber die zur Tafelmusik bestellte Kapelle des 27. Regiments auf ihren jämmerlich durchnässten Instrumenten die ungarische Rhapsodie von Liszt (Bülow gewidmet) anstimmten und sie mit wahrhaft künstlerischem Feuer zu Ende führte, während dem der bis dahin geräuschvoll belebte Saal in lautloser Aufmerksamkeit verharrte, da waren alle Gemüther versöhnt, der Komponist, wie es schien, nicht ausgenommen, denn er begab sich unmittelbar nach dem Schluss des Stückes zu den verdienstvollen Künstlern um ihnen sowie ihrem vortrefflichen Führer, dem Kapellmeister Hellmann, mit herzlichen Worten seine Anerkennung auszusprechen.

W. Langhans.

Auf die Aufführung, welche die Königliche Hochschule für Musik am 22. Juni mit den Schülern der Opernschule, der Chor- und Orchesterklassen vor geladenem Publikum im Königlichen Schauspielhause veranstaltete, dürfen Leiter und Lehrer der genannten Klassen mit Stolz blicken. Alles, was zur Ausführung gelangte, ragte weit über das Gebiet von Schülerleistungen hinaus und musste den Hörer mit hoher Achtung vor der Leistungsfähigkeit der Königlichen Hochschule erfüllen. Die Herren Prof. Joachim, Prof. G. Engel, Prof. Adolf Schulze haben wieder einmal bewiesen, mit wie hohem künstlerischen Ernste sie ihre Aufgabe erfassen, mit wie unermüdlichem Eifer, wie schönem Erfolge sie ihre Schüler auch auf dem Gebiete des Operngesanges zu künstlerischen Thaten anzuleiten verstehen. Das Programm enthielt Opernbruchstücke aus Webers Euryanthe, Marschners Hans Heiling, Meyerbeers Afrikanerin und Nikolais lustigen Weibern, alles im Kostüm mit den nöthigen Requisiten ganz bühnengemäss dargestellt. Von den Solisten und Solistinnen, Eleven des Herrn Prof. G. Engel, ragten Frl. Driese und Herr Holst-Hansen durch ihr schönes und sorgfältig gebildetes Organ, durch deutliche Aussprache des Textes, gewandtes Spiel und musikalische Sicherheit vor allen andern hervor. Gleich danach ist Hr. Fitzau zu nennen, dessen Stimme etwas ungemein sympathisches hat, dessen Bewegungen aber noch zu sehr den Anfänger verrathen. In der Scene aus Meyerbeers Afrikanerin leistete Frl. Finkelstein recht Löbliches. Das Ensemble war so musterhaft, wie man es wohl aus leichtbegreiflichen Gründen selbst an den besten Opernbühnen selten antreffen dürfte. Die Leitung des Ganzen ruhte in den Händen des Herrn Professor Joachim.

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der König von Belgien hat Franz Liszt zum Kommandeur des Leopoldordens, Herrn Gevaërt, Direktor des Brüssler Konservatoriums, zum Grossoffizier und Ed. Lassen in Weimar zum Ritter desselben Ordens ernannt.

— Herr Carl Mand junior, Pianoforte-Fabrikant in Coblenz, erhielt von der Königin den Titel eines Hoflieferanten.

— Der Kaiser von Oesterreich hat dem Chef der renommirten Verlagshandlung Spina in Wien, Alwin Cranz, die goldene Medaille pro literis et artibus verliehen.

— Die bekannte grosse Verlagsfirma Ricordi in Mailand hat vom Jahre 1808 bis zu Anfang dieses Jahres nicht weniger als 47,000 musikalische Werke von 2500 verschiedenen Autoren herausgegeben, allein im Laufe des Jahres 1880 hat dieselbe fünfzig Millionen (!) Musikseiten gedruckt.

— Die Allgemeine Musikschule in Basel ist, wie der letzte Jahresbericht darthut, in stetem Aufblühen begriffen. Die Anzahl der Schüler beträgt 415 (gegen 376 des Vorjahres). Gelehrt wird Klavier-, Violin-, Violoncell- und Orgelspiel, Einzel- und Chorgesang, Theorie und Komposition. In einem Prüfungskonzerte gelangte u. a. der 139. Psalm von dem um die Hebung und treffliche Organisation der Anstalt hochverdienten Director derselben, Herrn Dr. S. Bagge zur Aufführung.

— Die Ausstattung des Goethehauses in Frankfurt a. M. (im Besitz des Freien Deutschen Hochstifts) gewann einen sehr erfreulichen Zuwachs durch die Güte der Frau Amtshauptmanns-Wittwe Maria Cl. Eggers geb. Kestner, welche, auf Veranlassung des Herrn Hermann Conrad Eggers, K. Preuss. Premierleutenants im 75. Infanterieregiment in Bremen, ein Spinett ihrer Grossmutter, der Frau Charlotte Kestner geb. Buff von Wetzlar zu ehrenvollem Andenken als Geschenk übersandte. Bekanntlich waren

die Spinette in der Werther-Zeit, für welche der Name der früheren Besitzerin dieses geweihten Gedächtnissstückes ein so bedeutsamer ist, die in allen kunstliebenden Haushaltungen anzutreffenden Vorgänger der jetzigen Klaviere. In Goethe's Vaterhause zu Frankfurt, wie im Deutschen Hause zu Wetzlar und im Wittthums-Schlösschen der Herzogin Anna Amalia in Weimar, dienten solche der täglichen Pflege der Hausmusik, für welche sich jene Zeit die, stets von einem störenden Rasseln der Tastenhebel begleiteten, klimpernden Töne derselben ebenso bescheiden genügen liess, wie die Einfachheit des Tannenholzes, aus welchem sie erbaut zu werden pflegten. Obiges Geschenk, welches in der Sitzung aufgestellt war, in gutem Hause vortrefflich erhalten und längst als Heiligthum der Erinnerung betrachtet, findet in Goethe's Vaterhause um so passender seinen Platz, als daselbst bereits eine reiche Sammlung von Gegenständen der Werther-Zeit aus dem Deutschen Hause in Wetzlar und dem Buff-Kestner'schen Hausstande vorhanden ist.

Breslau. Für Gruppe XV der Gewerbeausstellung (musikalische Instrumente) sind folgende Herren zu Preisrichtern gewählt worden: C. Bechstein, königl. Hofpianofabrikant, Berlin, Jul. Blüthner, Commerzienrath und königl. Hofpianofabrikant, Leipzig, Dr. Mor. Reiter, Eigner der Orgel- und Pianobauzeitung, Berlin, Bernh. Scholz, Musikdirector, Dirigent des Orchestervereins, Breslau.

Frankfurt a. M. Die am Goethe-Tage 1879 von der Intendanz der vereinigten Stadttheater zu Frankfurt a. M. ausgeschriebene Konkurrenz für recitirende und musikalische Dramen, ist jetzt endgültig abgeschlossen, indem die Preis-Jury für musikalische Werke gleichfalls ihr Urtheil gesprochen hat. Diesem zufolge ist die Oper „Das Käthchen von Heilbronn", Musik von Carl Reinthaler in Bremen, Text von Dr. Heinrich Bulthaupt in Bremen, der Preis zuerkannt worden. Demnach gelangt diese Oper unter den im Preisausschreiben vom 28. August 1879 enthaltenen Bedingungen auf der Frankfurter Bühne zur Aufführung.

Karlsruhe. Die allgemeine deutsche Lehrerversammlung fasste heute folgende Resolutionen: 1) Die Bildung des Charakters im Kinde ist eine Hauptaufgabe der eigentlichen Schulthätigkeit. 2) Der Erzieher bedarf einer gründlichen logisch-psychischen Durchbildung. 3) Logik und Psychologie müssen deshalb im Lehrplan des Seminars gebührend berücksichtigt werden.

Leipzig. Herr Dr. Rob. Papperitz beging am 23. Mai sein dreissigjähriges Jubiläum als Lehrer des k. Konservatoriums der Musik zu Leipzig. Dem verdienten Jubilar wurden bei dieser Gelegenheit zahlreiche Beweise der Liebe und Verehrung dargebracht.

London. Herr Charles Hallé spielte seit Anfang Mai jeden Freitag in St. James' Hall Beethoven'sche Klavier-Sonaten, und zwar jedesmal vier, dazu trug er jedesmal sechs von den 48 Bach'schen Präludien und Fugen vor. Sämmtliche Beethoven'sche Sonaten und Bach'sche Präludien und Fugen sollen zum Vortrag gelangen.

New-York. Dr. Leopold Damrosch ist von den Sängerinnen seiner Oratoriengesellschaft in der letzten diesjährigen Probe reich beschenkt worden. Mit herzlichen Worten übergab ihm eine Dame Namens ihrer Kolleginnen eine Beethoven-Büste, zwei schöne Lehnsessel, einen silbernen Präsentirteller mit Krug, Becher und Schale aus gediegenem Silber, die Dame fügte hinzu, dass eine Berlioz-Büste unterwegs sei. Damrosch dankte tief gerührt mit herzlichen Worten, betonend, dass die Oratoriengesellschaft ihn zuerst in New-York voll anerkannt habe und dass er sich unlöslich mit ihr verwachsen fühle.

Paris. Das Werk „Histoire de la Notation musicale" von Mathys Lussy und Ernest David, von der französischen Akademie der Schönen Künste preisgekrönt, wird nun auf Staatskosten gedruckt.

Stuttgart. „Irene", einaktige Oper von Josef Huber, Text von Peter Lohmann, wurde am 3. Juni zum ersten Male, doch ohne sonderlichen Erfolg aufgeführt.

Wien. Um die Vincenz Zusner'schen Liederpreise zu 20 und 10 Dukaten, welche auf Grund einer Stiftung durch das Konservatorium in Wien alljährlich zur Verleihung gelangen, sind 53 Bewerbungen eingelaufen. Die Preisrichter, Direktor Hellmesberger und die Professoren Krenn und Ress, haben den ersten Preis dem Herrn Josef v. Woess, Kompositionsschüler des zweiten Jahrganges, den zweiten Preis dem Herrn Hans Fink, Kompositionsschüler des dritten Jahrganges, zuerkannt. Diese Preise wurden denselben im Beisein von Mitgliedern der Gesellschaftsdirektion, des Lehrkörpers und der Studierenden der Prämiirten durch den Obmann des Preisgerichtes, Herrn Direktor Hellmesberger, übergeben, nachdem der Vortrag beider Preislieder durch einen Gesangschüler vorangegangen war.

Bücher und Musikalien.

Max Schrattenholz: 3 Mazurka, op. 9.
" " 3 Charakterstücke, op. 15.
Leipzig, Robolsky.

Die 3 Mazurka zeugen von einem frischen Talente, sie haben eine edle charakteristische Melodik, anziehende harmonische Wendungen, kecken Rhythmus und eine feine wirksame Stimmführung. Der Schluss der ersten ist ganz reizend. — Weniger anziehend erscheint mir desselben Komponisten op. 15. Die Charakterstücke entbehren zu sehr des Charakters, sie scheinen mehr gemacht als empfunden. Das Frühlingslied ist nicht frisch, das Weihnachtsliedchen nicht weihevoll genug. Das Abendlied mag als die beste Nummer des Heftes gelten. E. R.

Oskar Raif, Op. 7 Walzer für Klavier zu vier Händen (zweite Folge, B-moll). Berlin, Theodor Barth.

Der talentvolle Komponist hat mit vorliegendem Opus seiner ersten Ausgabe von Walzern (Op. 4) eine neue Folge gegeben, welche an feiner und graziöser Behandlung des Rhythmus, an pikanter Melodie und somit an günstiger Wirkung denen des früheren Werkes vollkommen ebenbürtig sind. Op. 4 und 7 sind bereits in vielen Händen und werden dauernd immer weitere Verbreitung finden.

Romance de Davidoff, pour Piano par Adolf Henselt St. Petersbourg, A. Büttner.

Valse de Strauss, interprétée par A. Henselt Ebendaselbst.

Romance de O. K. Klemm, G-dur, transcrite par A. Henselt. Ebendaselbst.

Romance de O. K. Klemm, D dur, interprétée par A. Henselt. Ebendaselbst.

Der in Bearbeitungen unerschöpfliche Klaviermeister, von dem wir nur beklagen, dass er sein grosses, ja bedeutendes schaffendes Talent mehr und mehr ruhen lässt, liefert in den vorstehenden vier Nummern ebensoviele Bearbeitungen, und zwar erscheint dabei die Romanze von Klemm in doppelter Bearbeitung, einmal in G-dur, das andere Mal in D-dur. Diese beiden, wie die Bearbeitung des Walzers, bieten für Spieler mit mässiger Technik keine Schwierigkeiten, die der Romanze von Davidoff einige, doch nicht erhebliche. Dass diese Uebertragungen mit treuem Festhalten des Originales, mit feinem Geschmack und möglichst wirkungsvoller Behandlung des Instrumentes ausgeführt sind, bedarf bei Henselt keiner Bestätigung, er ist darin bekanntlich Meister Die Ausstattung der Stücke ist eine ungewöhnlich elegante.

J. Alsleben.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Kuhlau: Rondo op. 40 No. 2.
= Kuhlau G-dur-Sonatine op. 55 No. 1.
„ Rondo op. 40 No. 3.
= Beethoven G-dur-Sonatine op. 49.
(Beide wenig bekannte Rondos befinden sich in der Sammlung von 27 Sonatinen und Rondos von Clementi, Kuhlau, Dusseck etc. [Ausgabe Steingräber]).

Anton Krause: Sonate op. 12 No. 1 Leipzig. Breitkopf und Härtel.
= Reinecke Sonate op. 47.

Anregung und Unterhaltung.

Ein Brief Mozarts.

Im Deutschen Montagsblatte theilt Herr Moritz Kehr einen Brief Mozarts mit, welcher im Jahre 1815 von Rochlitz fehlerhaft veröffentlicht wurde, seitdem aber für eine Fälschung galt. Jahn, der die Echtheit entschieden leugnet, sagt „Niemand scheint das Original gesehen zu haben. Dies ist um so mehr zu bedauern, da allein das Autograph über die gewichtigen Bedenken, welche sich gegen das Dokument erheben, endgültig entscheiden kann.“ Nun wird es alle Mozart-Forscher interessiren, dass das Autograph sich gefunden hat. Es befindet sich im Besitze eines hiesigen Sammlers, des Herrn L. W. Das Deutsche Montagsblatt ist bereit, über den vollen Namen des Besitzers Auskunft zu ertheilen. — Der Brief ist von Prag aus an einen hochgestellten Gönner nach Wien gerichtet, gewährt einen vollständigen, klaren Einblick in die Geisteswerkstatt des Tondichters und darf für alle Zeiten wegen der Fülle der interessantesten Details als ein hochschätzbares Material zur Charakteristik des grossen Todten betrachtet werden. Man wird den nachstehenden Brief nicht ohne Bewunderung, nicht ohne Rührung aus Händen legen.

Prag, Oktober 1789.

Hier erhalten sie lieber guter Herr Baron, Ihre Partituren zurück und wenn sie von mir mehr Fenster (ausgestrichene Stellen) als Noten finden, so werden sie wohl aus der Folge abnehmen, warum das so gekommen ist. Die Gedanken haben mir in der Symphonie am besten gefallen, sie würde aber doch die wenigste Wirkung machen, denn es ist zu Vielerley drinn und hört sich Stückweis an, wie, avec permission, ein Ameisenhaufen sich ansieht, ich meine: es ist eppes der Teufel los darinn. Sie dürfen mir darüber kein Schnippchen machen, bester Freund, sonst wollte ich zehntausendmahl, dass ich's nicht so ehrlich heraus gesagt hätte, und wundern darf es sie auch nicht, denn es geht ohngefähr allen so, die nicht schon als Buben vom Maestro kniple oder Donnerwetter geschmeckt haben und es nachher mit dem Talent und der Lust allein zwingen wollen. Manche machen es halb ordentlich, aber dann sind's anderer Leute Gedanken (sie selber haben keine) andere, die eigene haben, können sie nicht Herr werden, so geht es ihnen. Nur um der heiligen Cecilia willen, nicht böse, dass ich so herausplatze' aber das Lied hat ein schönes cantabile und soll ihnen das die liebe Fränzl recht oft vorsingen, was ich schon hören mögte, aber auch sehen. Der Menuet im quatuor nimmt sich auch fein aus, besonders von da, wo ich das Schwänzlein da zu gemalen. Coda wird aber mehr kleppern als klingen. Sapienti sat und auch den Nix Sapienti, da meine ich mich, der ich über solche Dinge nicht wohl schreiben kann. Unser einer macht's lieber Ihren Brief habe ich vor Freude vielmal gelesen, Nur hätten sie mich nicht so sehr loben sollen. Hören kann ich so was allenfalls, wo

man's gewohnt wird,] aber nicht gut lesen. Ihr habt mich zu lieb, ihr guten Menschen, ich bin das nicht werth und meine Sachen auch nicht, und was soll ich denn sagen von ihrem Präsent, mein allerbester Herr Baron! Das kam wie ein Stern in dunkeler Nacht, oder wie eine Blume im Winter, oder wie ein Glas Madeira bei verdorbenem Magen, oder — oder . Sie werden das schon selbst ausfüllen. Gott weiss, wie ich mich manchmal plachen und schinden muss, um das arme Leben zu gewinnen. Und Mäusel (Mozarts Frau) will doch auch was haben. Wer ihnen zugesagt hat, dass ich faul würde, dem (ich bitte Sie herzlich, und ein Baron kann das schon thun), dem versetzen sie aus Liebe ein paar tüchtige Watschen. Ich wollte ja immer immerfort arbeiten, dürfte ich nur immer solche Musik machen, wie ich will und kann und wie ich mir selbst was daraus mache. So habe ich vor drey Wochen eine Symphonie fertig gemacht, und mit der Morgenpost schreibe ich schon wieder an Hofmeister und biete ihm drei Klaviere quatuor an, wenn er Geld hat. O Gott, wär ich ein grosser Herr, so spräche ich: Mozart, schreibe Du nur, aber was Du willst und so gut Du kannst, ehr kriegst Du von mir keinen Kreuzer, bis Du was fertig hast, hernach aber kaufe ich Dir jedes, jedes manuscript ab und sollst nicht damit gehen, und — wie ein Tratschelweib. O Gott, wie mich das alles zwischendurch traurig macht, und dann wieder wild und grimmig, wodann freilich manches geschieht, was nicht geschehen sollte. Sehen sie lieber guter Freund, so ists, und nicht wie ihnen dumme oder bitze Lumpen mögen gesagt haben. Doch dieser a catta del diavolo, und nun komme ich auf den allerschwersten Punkt in ihrem Briefe, und den ich lieber gar fallen liess, weil mir die Feder für so was nicht zu Willen ist. Aber ich will es doch versuchen, und sollten sie nur etwas zu lachen drinnen finden. Wie nähmlich meine Art ist beym schreyben und ausarbeiten von grossen und derben sachen — nähmlich ich kann darüber wahrlich nicht mehr sagen als das, denn ich weiss selbst nicht mehr und kann auf weiter nichts kommen. Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, nach guter Mahlzeit beym spazieren und in der Nacht wenn ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. Woher und wie, das weiss ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, die halte ich im Kopfe und summe sie wohl auch vor mich hin, wie mir andere wenigstens gesagt haben. Halt ich nun fest, so kömmt mir bald Eins nach dem Anderen bey, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Contrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente et caetera. . . Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nähmlich nicht gestört werde, da wird es immer grösser, und ich breite es immer weiter und heller aus, und das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so dass ich's hernach mit einem Blick gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen im Geiste übersehe und es auch garnicht nacheinander, wie es hernach kommen muss, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen, das ist ein Schmaus! Alles das Finden und Machen geht in mir nur, wie in einem schönen starken Traume vor. Aber das überhören, so alles zusammen, ist doch das beste. Was nun so geworden ist, das vergesse ich nicht leicht wieder, und das ist vielleicht die beste Gabe, die mir unser Herr Gott geschenkt hat. Wenn ich hernach nun einmal zum schreyben komme, so nehme ich aus dem Sack meines Gehirn's, was vorher, wie gesagt hineingesammelt ist. Darum kömmt es hernach auch ziemlich schnell aufs Papier, denn es ist, wie gesagt, eigentlich schon fertig, und wird auch selten viel anders, als es vorher im Kopfe gewesen ist. Darum kann ich mich auch beim Schreyben stören lassen, und mag um mich herum mancherley vorgehen, ich schreibe doch, kann auch dabey plaudern, nähmlich von Hühnern und Gänsen oder von Gretel und Bärbel u. d. g. Wie nun aber über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt, eben die Gestalt und Manier annehmen, dass sie Mozartisch sind und nicht in der Manier eines andern, das wird halt ebenso zugehen, wie dass meine Nase eben so gross und herausgebogen, dass sie Mozartisch und nicht wie bey anderen Leuten geworden ist, denn ich lege es nicht auf besonderheit an, wüsste die meine auch nicht einmal näher zu beschreiben, es ist ja aber wohl blos natürlich, dass die Leute, die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden von einander aussehen, wie von Aussen so von innen. Wenigstens weiss ich, dass ich mir das Eine so wenig als das andere gegeben habe.

Damit lassen sie mich aus, für immer und ewig, bester Freund und glauben sie ja nicht, dass ich aus anderen Ursachen abbreche, als weil ich nichts mehr weiss. Sie, ein gelehrter, bilden sich nicht ein, wie sauer mir schon das geworden ist, anderen Leuten würde ich zwar nicht geantwortet haben, sondern gedacht mutschi butschi quittle Kusche Melopa Mewing!

In Dresden ist es mir nicht besonders gegangen. Sie glauben da, sie haben noch jetzt alles Gute, weil sie vor Zeiten manches Gute gehabt haben. Ein paar gute Leutchen abgerechnet, wusste man von mir kaum was, ausser dass ich Paris und London in der Kinderkappe Konzert gespielt habe. Die Oper habe ich nicht gehört, da der Hof im Sommer auf dem Lande ist. In der Kirche liess mich Naumann eine seiner Messen hören, sie war schön, rein gefühlt und brav, aber wie Ihr K. spricht „a bissle bülig", etwa wie Hasse, aber ohne Hassens Feuer und mit neuerer Cantilena. Ich habe dem Herrn Viel vorgespielt, aber warm konnte ich ihnen nicht machen, und ausser wischi wäschi haben sie mir kein Wort gesagt. Sie baten mich, auch Orgel zu spielen. Es sind über die Massen herrliche Instrumente da. Ich sagte, wie es wahr ist, ich sei auf der Orgel wenig geübt, ging aber doch mit ihnen zur Kirche. Da zeigte es sich, dass sie einen anderen fremden Künstler in petto hatten, dessen Instrument aber die Orgel war, und der mich todt spielen sollte. Ich kannte ihn nicht gleich und er spielte sehr gut, aber ohne viel Originales und Phantasie. Da legte ich's auf diese an, und nahm mich tüchtig zusammen. Hernach beschloss ich mit einer Doppelfuge, ganz

streng und langsam gespielt, damit ich nachkam und sie mir auch genau durch alle Stimmen folgen konnten. Da war's aus. Niemand wollte mehr dran. Der Haessler aber (das war der „Fremde", er hatte gute Sachen in der Hamburger Bach Manier geschrieben), der war der treuherzigste von Allen, obgleich ich's eigentlich ihm versetzt hatte. Er sprang vor Freuden herum und wollte mich immer küssen. Dann liess er sich's bei mir im Gasthaus wohlseyn. Die andern depreciirten aber, als ich sie freundlich bat, worauf der muntere Haessler nichts sagte, als Tausendsapperment.

Hier, bester Freund und Gönner, ist das Blatt bald voll, die Flasche Ihres Weines, die heute reichen muss, bald leer, ich habe aber seit dem Anhaltungsbrief um meine Frau beym Schwiegerpapa kaum einen so ungeheuer langen Brief geschrieben. Nichts vor ungut! ich muss im Reden und Schreyben bleiben wie ich bin oder das Maul halten und die Feder wegwerfen. Mein letztes Wort soll seyn, mein alter bester Freund behalten sie mich lieb. O Gott könnte ich Ihnen doch nur einmal eine Freude machen, wie sie mir gemacht. Nun ich klinge mit mir selbst an: Vivat mein guter treuer! . . . Amen.

Meinungs-Austausch.

In No. 11 dieser Musik-Zeitschrift beschreibt Hr Dr Riemann ein Verfahren, nach welchem die ersten Anschlagsübungen zu betreiben sind, die zur Erzielung eines präcisen Anschlags auf dem Klavier dienen. Das Verfahren beruht auf dem Grundsatze, dass auch die Fingerübungen alsbald im Takte vorgenommen werden müssen. Denn es gilt, Leben in dieselben zu bringen, ist doch eine Notengruppe ohne Accent eine todte Tonreihe. In dem Verfahren liegt ein Sporn, der den trägen Schüler rührig macht, ein Zügel, der den sanguinischen vor Eilen bewahrt.

Hr Dr Riemann sagt aber auch „Diese Elementarübungen dürfen nicht den Anfang des Unterrichts bilden, sondern sind erst nach Absolvirung der ersten Studien am Platze." Hieraus könnte man den Schluss ziehen, dass der Schüler in den ersten Stadien sofort mit freien Fingern spielen solle. Dieses Spiel setzt aber eine innere Kraft, eine vollkommene Herrschaft über die Hände und Finger voraus, die man bei Anfängern nicht findet. Daher muss Zwang angewendet werden. Dieser wird dem Schüler durch die beschriebenen Uebungen auferlegt.*)

Schon der Mechanismus des Klaviers, welcher aus dem schnellen Anschlag des Hammers und dessen schnellem Zurückfallen in seine vorige Lage beruht, erfordert von Seiten der Hand einen entsprechenden Gegenmechanismus. Jeder Finger soll schnell niederschlagen und schnell in seine frühere Lage zurückkehren. Wenn nun die schwachen, unbehülflichen und völlig ungeübten Finger des Anfängers den ziemlich bedeutenden Widerstand der Tasten überwinden sollen, ohne dass jene eine gewisse Unabhängigkeit und Schnellkraft erlangt haben, so ist die unvermeidliche Folge, dass der Schüler sich durch Drücken, Hacken und Stossen auf die Tasten zu helfen sucht. Diese Fehler werden später zu unausrottbaren Gewohnheiten.

Zudem ist ein schönes Legato nur bei vollkommener Freiheit eines jeden Fingers zu erzielen.

Allerdings kann der Anschlag eines Anfängers nur ein schwacher sein, allein die Finger erstarken bei vorsichtigem Ueben.

Mit der Erstarkung der Finger gewinnt der Anfänger Zutrauen zu seiner Kraft. Das Stottern kann auch seinen Grund in der Unfreiheit und Schwäche der Finger haben.

Pyrmont. Friedrich Towes.

*) Nicht immer dürfen die Uebungen mit 5 gefesselten Fingern den Anfang des Unterrichts bilden. Sind die Finger noch sehr schwach oder ist Gefahr vorhanden, dass durch solche Uebungen die Leichtigkeit der Bewegung gefährdet wird, dann kann man Uebungen vornehmen, wie ich sie auf der ersten Seite meiner „Technischen Grundlage des Klavierspiels" vorgeschrieben nämlich im strengen legato, bei welchem die Ruhe der Hand dadurch gewahrt wird, dass sie stets einen der 5 Finger als Stützpunkt hat, oder man lasse nur einen Finger fest liegen und die andern sich frei bewegen. Auch bei den Uebungen im Legato werden die Momente des Anschlages: Vorbereitung (Hebung), Bewegung (Niederschlag) und Ruhe durch lautes Zählen geregelt, wie es L. Köhler in seiner „Systematischen Lehrmethode" und Dr Riemann in dem Aufsatze in No. 11 d. Bl. vorschreiben. Es gefährden also solche Uebungen die Ruhe der Hand durchaus nicht. Der von Herrn Towes weiter unten geschilderte Nachtheil entsteht allein in dem Falle, in welchem der Finger bei freier Handlage mehrmals ein und dieselbe Taste anzuschlagen hat. Deshalb auch dürfen beim Anfangsunterricht Stücke, in denen mehrere Töne derselben Stufe aufeinander folgen, keine Verwendung finden. E. Breslaur

Antworten.

Herrn Professor D. S. in Bukarest. Sandte am 19. Juni eine Karte an Sie ab.

Herrn Fr Reinbrecht in Godesberg. Ihr Wunsch soll erfüllt werden.

Herren Alt & Uhrig in Cöln. Sie werden jetzt wohl Heft III der musikpädagog. Flugschriften erhalten haben.

Herrn Kantor Adolf Möser (Poststempel unleserlich). Das Lied „Wenns Du und Dein Kind auf beiden Augen blind" ist, wenn ich nicht irre, der Volksliedersammlung von Georg Forster „Auszug guter alter und neuer teutscher Liedlein" (1539—56) entnommen. Aus der Melodie dieses Liedes entsprang bekanntlich die des Chorals „Auf meinen lieben Gott" etc.

Mr. A. Rhu in Beaver (Pennsylvania). A thousand thanks for the compliments of the Senior Class of your Musical Institute. The letter accompanying arrived here June 22d. just a day before the performance, but unfortunately too late for me to be present at it.

Wasilia Schewitsch in Irkutsk. Die beiden Hefte in russischer Sprache sind angelangt. Leider kann ich sie nicht lesen.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Juni-Sitzung (14. Juni) referirte Herr Dr. A. Kalischer über die Definitionen der beim Musikunterricht vorkommenden Begriffe, insoweit sie von der mit dieser Aufgabe betrauten Kommission festgestellt worden sind. Die ungemeine Schwierigkeit einer solchen Aufgabe trat auch an diesem Abende wieder mit voller Klarheit auf, so dass nur ganz allmälig endgiltige Entscheidungen getroffen werden können. Heute beschäftigten die Versammlung die Begriffe Takt, Taktstrich, Taktglied. Hinsichtlich der ersten beiden gelangte man zu keinem festen Resultate. Dieselben wurden noch einmal an die Kommission zurückverwiesen. Die Erklärungen über Taktheil und Taktglied wurden von der Versammlung in der vom Referenten aufgestellten Fassung angenommen, nachdem diese Definitionen u. A. von den Herren Prof. Alsleben und O. Lessmann befürwortet worden waren. Ueberhaupt rief jeder einzelne Punkt eine sehr lebendige Diskussion hervor, an der sich ausser dem Referenten die Herren Prof. Loeschhorn, Hennes, Werkenthin, Prof. Alsleben, Prof. Breslaur, O. Lessmann und Dr. H. Bischoff betheiligten. — Darauf trugen Fräulein Constanze Heinrich und Fräulein Ottilie Heinke drei Fantasiestücke à 4 mains, komponirt von Fräulein Heinke, Verlag von Bote & Bock, vor, die grossen Beifall fanden. — Herr Prof. Emil Breslaur erklärte dann noch Prof. Gonzali's Geigenhalter, dessen hohen Werth für die Praxis des Violinspiels bereits von bedeutenden Autoritäten hervorgehoben worden ist und dem auch die Versammlung seine vollste Anerkennung zu Theil werden liess. Damit schliesst die letzte Sitzung vor den Ferien. Die nächste findet am 14. September statt.

Vom **9.—24. Juli** bin ich in **Eberswalde** bei Berlin, vom **24. Juli bis 14. August** im **Ostseebad Zinnowitz,** wohin ich während dieser Zeit alle für mich bestimmte Briefe und andere Sendungen zu richten bitte. Emil Breslaur.

☞ **Die Ausstellung musik-pädagogischer Lehr- und Hilfsmittel ist bis nach den Ferien geschlossen.** **E. B.**

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. **Emil Breslaur,** Berlin NW., In den Zelten 12.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

# Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt (Berlin), Louis Köhler (Königsberg), Dr. Ferdinand Hiller (Cöln), Dr Oskar Paul (Leipzig), Dr. Emil Naumann (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor Emil Breslaur.

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 14. | Berlin, 15. Juli 1881. | IV. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 M., direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ehrenrettung der Fuge.

Von **Flodoard Geyer.**

Es ist eine bequeme, vulgäre Art, die strengen Formen der Komposition, namentlich die Fuge loszuwerden, dass man sagt: „Sie sind veraltet und es ist nicht mehr Aufgabe der modernen Kunst, Fugen zu schreiben!" Ist dies eure Ansicht, lieben Freunde? Nun wir können nicht alle einerlei Ansicht sein. Doch dies bitte ich mir aus, lasst mir auch die meinige! Aber ich sehe, ihr verhöhnt mich noch oben ein und dies ist zwiefach Unrecht. Ich vermuthe, die Trauben hangen euch zu hoch und ihr macht es wie der Fuchs, der sie sauer fand, weil er nicht hinan konnte. Zunächst, wenn ihr euch vor der Fuge fürchtet, so lasst euch sagen, dass es gar nicht so schwer ist, eine Fuge zu schreiben. Tausende haben es gekonnt. Es gab Meister, welche, wie Fr. Schneider, in Dessau (neben den alten Ehrenfesten) das Geschick besassen, über ein ihnen gegebenes Thema sofort aus dem Stegreife loszufugiren. Also zunächst nur hingesetzt und frisch die Feder rühren, bald werden Führer, Gefährte, Gegensatz und Durchführung und was Alles damit zusammenhängt bis zum Orgelpunkt „Kehraus frisch und fröhlich" dastehen! Allein ihr müsst mich nicht falsch verstehen, denn es soll mir nicht darauf abgesehen sein, dass ihr so ein Fugenschmied werden sollt. -würdet am Ende lauter Fugen zusammenm..eln. Wer das wollte, der wäre ebenso einseitig wie der Andere, der niemals eine Fuge, sondern nur lauter fantastischen Grünkram zu Markte brächte. Man sagt und nicht ganz mit Unrecht, wer zu viel fugirt, der verliert an sich selbst, d. h. an dem, was ihm und nur ihm gehört, also an seiner Eigenthümlichkeit und Phantasie. Und eben darum haben ja auch die Meister nicht etwa lauter Fugen gearbeitet. Man muss bedenken: die Fuge ist nur eine von vielen Formen. Selbst der Grossherr der Fuge, Seb. Bach, hat ein ganzes Oratorium, unstreitig das grösseste von allen, die Passion nach Matthäus, übrigens auch noch eine Menge anderer Sachen ohne Fuge gelassen. Also ich meine, man soll weder lauter Fugen, noch soll man gar keine schreiben. Ich aber will nun die Gründe angeben, aus welchen ich das Studium der Fuge hoch anschlage und es für unerlässlich ansehe. Zuvörderst stelle ich das Studium der Fuge auf als das förderndste Mittel der musikalischen Erziehung. Dieser Punkt ist also ein pädagogischer. Hierüber ist Folgendes zu sagen: Die Musik ist eine Kunst, welche zwar aus dem Herzen kommen soll, indessen ist das doch noch lange nicht Alles und es ist doch auch Verstand und Denken darin. Das Herz, wenn es noch so gut ist, reicht allein nicht aus, ein Kunstwerk zu schaffen. Nicht Gefühlssache allein ist die Kunst, sondern auch bewusstes Können. Das Bewusstsein verschaffen wir uns durch die Lehre, es besteht zum Theil aus historischem, zum Theil aus formellem Wissen. Dieses Wissen muss sich jeder Musiker, der

eine Stufe in der Kunst erringen will, aneignen. So üben wir nun die strengeren Formen, die Figurationen, die Imitationen, Fuge und Kanon der allgemeinen Kunstbildung wegen. Wer diese Uebung unterlässt, der wird nicht einmal den Eintritt und das Aufhören, das Abtreten einer Stimme schulgerecht zu machen verstehen. Das Wesen einer Stimme zu lernen, ihr Verhältniss zu den übrigen Stimmen, ihr Ein- und Abtreten von der Scene, ihr zeitweiliges Aufhören aus dem Flusse des Stimmendramas — Alles dies ist ohne Zucht der Schulung. Soll die Musik nur einstimmig seyn? Eine noch so einfache Begleitung strebt darnach, Stimmen zu gewinnen. Nun aber wie gestaltet sich das Verhältniss in einem Duo, Trio, einer Ouverture, Symphonie? Wie in der Gesangmusik? Das kann nur durch die fugirte Schreibweise gelehrt und gelernt werden. Wenn hier durch das Gegenthema eine auf besondere Art (d. h. nicht parallel) geführte zweite Stimme hervorgerufen wird, so ist daran zu lernen, wie nicht bloss eine zweite Stimme überhaupt erfunden wird, sondern worin das Wesen einer charaktervoll erfundenen Stimme besteht, da diese zweite Stimme Gegensatz zu der ersten ist. Es wird nie Jemand eine charaktervolle Gegenstimme erfinden können, der dies nicht entweder von der Fuge her weiss oder es von einem Vorbildner ablauscht, der seinerseits es von dort erlernte. Ebenso das Pausenwesen, das unstreitig von gleicher Wichtigkeit ist als die Stimmen selbst. Endlich das Häufen, das Zusammentreten aller Stimmen und in allen Formen der Verkehrung, Vergrösserung u. s. f. Zuletzt die Schlusswirkung. Diese Kunstform ist die gedrängteste von allen; sie hält das Ueberflüssige von sich fern und spricht, was sie zu sagen hat, kurz und bündig aus. Das Charaktervolle in der Musik ist grossentheils das Entgegengesetzte, der Gegensatz gegen den Hauptsatz, der Kern der Kompositionslehre, der mit Recht „Kontrapunkt" heisst. Diese Lehren, Freunde, könnt ihr nur von der Fuge haben. Ohne sie zu befolgen, werdet ihr sicher einseitig bleiben! Sie werdet ihr auch zur Selbstständigkeit des Styls oder überhaupt zum Styl emporringen. Denn Styl ist nicht der Gedanke allein, sondern ebenso sehr auch dessen Durchführung. In dieser Erkenntniss sind die älteren Meister erzogen worden und wer musikalisch zu erziehen hat, muss ebenso heranzubilden streben. Nehmen wir z. B. Mozart, der in aller Ehrbarkeit und Zucht erzogen wurde — er hatte die Form so inne, dass sie ihm von selbst kam. Betrachten wir ein ganz untergeordnetes Werk: die Ouverture zum Schauspieldirector, so hat sie bei Licht besehen ganz jämmerliche Themen, ist aber durch die geniale Durchführung, worin selbst die Trompeten die zwei charakteristischen Noten haben, ein merkwürdiges Beispiel, wie gleichsam aus Nichts eine ganze Welt geworden ist. Sollte nun der Beweis, dass alle Meister von Bedeutung bis auf den heutigen Tag die Fuge mit Liebe und Verehrung weiter gepflegt haben, nicht der bündigste sein? Diese Uebereinstimmung führt auf die zweite unserer Betrachtungen, dass die Fuge ein nothwendiges Moment in der Musik überhaupt bildet. Wie alle Formen ihren tieferen Sinn haben, so auch diese. Er entsteht aus der Vokalmusik. Jede Stimme ist eine Körperschaft, eine Idee, ein Satz z. B. „Und was er zusagot, hält er gewiss," wird von dem Basse ebenso aufgefasst als vom Tenor, Alt und Sopran, nur in dem unterschieden, worin er von Natur verschieden ist, in der Höhe und Tiefe. Der Bass, nicht etwa stets der Diener der übrigen Stimmen, nicht dazu da, sich mit c—g, c—f, c—e abfinden zu lassen, hat dieselben Anrechte wie jene. Für solche Auffassung ist die Fuge die rechte Form. In ihr tritt die Einheit der Idee, wo es angebracht ist, wie in Doppel- und Tripelfugen die Zwei- und Dreiheit, am entschiedensten heraus. Die Kunst müsste die Fuge erfinden, wenn sie dieselbe noch nicht besässe. Sie ist eine innere Nothwendigkeit für dieselbe und wird es bleiben. Die Chorkomposition insbesondere ist nicht lange haltbar oder antheilerweckend, wenn sie nicht bald in das Fugenartige oder doch mindestens in das Gegensätzliche übertritt. Die Instrumentalmusik ist eine Folge der Vokalmusik. Hier, wo die Fuge nicht die Auffassung des Wortes unterstützt, da das Wort nicht da ist, mag sie weniger als eine innere Nothwendigkeit anzusehen sein. Doch ist gerade aus der Fuge die Bündigkeit der ersten Sätze in der Sonatenform bis auf den heutigen Tag zu erklären, da hierzu eine Fuge als ehrenfeste Einleitung bestimmt wurde.

Hieraus hat sich allmälich allerdings etwas ganz anderes gestaltet, und es ist eben nichts übrig geblieben, als jene Bündigkeit und Grösse der ersten Sätze. Auf der Orgel dagegen kann eine Steigerung nicht keuscher und würdiger gegeben werden, als in der Fuge. Denn diese Form ist dort recht eigentlich Ersatzmittel für die fehlende Nüance des Crescendos und Diminuendos, indem die Steigerung durch den Hinzutritt von Stimmen, das Gegentheil wieder durch ihr Aufhören hervorgerufen wird. Es bedarf eben deswegen keiner weiteren Abstufung bei dem Vortrage der Fuge, als dieser, da der Gegensatz dem Hauptsatze gleich wesentlich und ergänzend erscheint. Wollte ein Dirigent den letzten stets hervorgehoben wissen, so würde sich die blosse, möglicher Weise manchmal häufige Wiederholung desselben als langweilig erzeigen. Wer in diese Formen eingedrungen ist, wird wissen, dass nicht

diese Wiederholung das Wesen der Fuge bildet, sondern die stetig dazu erfundene dagegen aufgestellte Gegenharmonie. Das Thema erscheint bald in dieser, bald in jener Umgebung und Fassung, von der es unzertrennlich ist und wozu es eine Fuge, eine Gefügung, ein Zusammengefüge bildet. Ausser was die Deklamation des Thema's betrifft, soll keine Bevorzugung einer Stimme stattfinden. Auf der Orgel wäre dies ohnehin nicht möglich. Auf dem Klavier wäre es undenklich schwer. Was den Sänger und Instrumentalisten betrifft, so wissen diese oft gar nicht, ob und wann sie das Thema haben, auch deutet es ihnen der Komponist nicht an. Denn wer sich nicht recht damit brüsten will, dass er eine Fuge, als Gotteswunder, geschrieben hat, der setzt es auch nicht darüber, ebenso wenig, wie noch andere Dinge „fuga à tre a due soggetti u. s. w." Wer es nicht merkt, für den sind das so wie so böhmische Dörfer. Sehet nun den letzten Grund: die Fuge zu studiren, um zu wissen, wie so ein Ding aufzufassen, wie es vorzutragen, wie es zu dirigiren ist. Der Dirigent deute den Stimmen den Eintritt der Themata an, weil es hierauf ankommt, indem, sobald der Eintritt verfehlt wird, die Wirkung damit endet. — Und nun ist sattsam erwiesen, dass die Fuge eine Kunstform von der tiefsten Bedeutung ist. Alle Werke von Geist und Erhabenheit knüpfen an dieselbe an, alle Meister von Palestrina an bis Mendelssohn haben sie anerkannt. Ja es gab eine Kunstepoche, in welcher sie allgewaltig herrschte und beschäftigte. Die Kunstgeschichte hat an sie anzuknüpfen, die Theorie, die Praxis. Ja wer gegen sie ist, muss sie kennen, kann nicht darüber hinwegschlüpfen oder sich einreden, es sei nicht mehr an der Zeit, Fugen zu schreiben. Das ist eine bequeme Art, sich der Studien zu erwehren. Leider ist diese Art jetzt häufig. Es ist also Pflicht, dagegen aufzutreten.

Ueber das Prima-vista-Spiel und das Auswendigspielen.

Von **Dr. Selmar Bagge.** *)

„Ich bin mit den Fortschritten meiner Tochter recht zufrieden — was sie geübt hat, spielt sie sauber, auch nicht ohne Ausdruck, und was mich besonders freut: sie lernt leicht auswendig spielen, sie kommt nicht sehr in Verlegenheit, wenn sie einmal etwas vorspielen soll, auch wenn sie keine Noten bei sich hat. Nur eins fällt mir öfter in unangenehmer Weise auf: Sie liest nicht gut vom Blatt! Wenn man ihr etwas Neues vorlegt, vielleicht etwas Vierhändiges, und will es mit ihr durchspielen, so ist es oft, als hätte sie die Noten nicht recht gelernt; sie ist da so unbeholfen und kommt so schwer von der Stelle, dass man ungeduldig wird und es aufgiebt mit ihr vierhändig vom Blatt zu spielen. Sollte sich dagegen auch in Ihrer Musikschule nicht etwas thun lassen?" — — — -

„Ich freue mich recht über das fortschreitende Klavierspiel meines Sohnes, seine Technik ist recht anerkennenswerth, er begreift leicht und braucht nicht allzulange, um ein Stück einzustudiren. Auch liest er gar nicht übel vom Blatt, es ist mir immer eine Freude zu sehen, wie er sich rasch in den verschiedenen Ton- und Taktarten, dann in den melodischen und rhythmischen Figuren orientirt und ohne viel zu stocken gleich alles spielt, als ob es ihm schon bekannt wäre. Dagegen vermisse ich eines: Es ist eine wahre Verlegenheit, in die man geräth, wenn er ausser dem Hause aufgefordert wird, etwas vorzuspielen und man immer die stereotype Antwort hören muss: Ich habe keine Noten mit und auswendig weiss ich Nichts! Nicht das kürzeste Stück ist der Junge im Stande zu behalten und ohne Noten zu spielen. Ich meine doch, das sei ein Fehler! Könnte in Ihrer Musikschule nicht nach dieser Seite hin etwas oder mehr gethan werden?" — — — —

Solche oder ähnliche Aeusserungen und Ausstellungen haben wir zuweilen vernommen, werden wohl auch jedem Lehrer vorkommen und nicht verfehlen, denselben, wofern er nicht vom Unfehlbarkeitsdünkel befallen ist, zum Nachdenken anzuregen, wo das Uebel eigentlich zu suchen sei: in einem Mangel des Talents bei dem Schüler, oder etwa in der Unterrichtsmethode, die ja möglicherweise selbst bei vielen Vorzügen doch an irgend einer Einseitigkeit leiden kann. - Wir wollen versuchen hier zur Aussprache zu bringen, was sich als Resultat vieljähriger Lehrererfahrung bei uns zur Ueberzeugung herausgebildet hat.

Zunächst sei zugestanden, dass Beides ein Fehler oder doch ein Mangel ist, sowohl das schlechte Vom-Blatt-Spiel, als auch die Unfähigkeit auswendig zu spielen. Es fragt sich nur, wie weit der Unterricht daran schuld sein kann, wie weit aber andererseits dem besten Unterricht eine im Schüler bestehende Schwäche in diesen Richtungen andauernde Hindernisse zu bereiten vermag.

Das Vom-Blatt- oder Prima-vista-Spiel beruht auf zweierlei: erstens auf dem schar-

*) Mit gütiger Erlaubniss des Verfassers dem letzten Jahresberichte der Basler Musikschule entnommen.

fen und schnellen Lesen und Uebersehen des in den Noten Vorgeschriebenen; zweitens auf der Fähigkeit, das Geschaute und Erfasste sofort auf das Instrument zu übertragen, es ebenso scharf und sicher „auszuführen." Was nun das erstere betrifft, so weiss jeder Musikalische, dass die Noten und Werthzeichen zwar immer dieselben, dass aber trotzdem die Ton-Gestaltungen äusserst mannigfaltig und verschieden sind, nach rhythmischer und melodischer Bewegung, nicht minder in harmonischer Beziehung. Dem Sänger, dem Violinspieler wird nur in ersteren Punkten Sicherheit und Klarheit der Erkenntniss von Tonverhältnissen zugemuthet; der Klavierspieler aber hat nicht nur mehrere Stimmen auf einmal aufzufassen, er muss zuweilen eine förmliche *Anhäufung* gleichzeitig zu bringender Töne (volle Akkorde) übersehen und im Einzelnen erkennen. Das erfordert ein scharfes Auge und ziemliche Auffassungsfähigkeit. Wer kurzsichtig, im Denken schwerfällig, oder wer zerstreut ist, wird von vornherein nicht leicht ein guter oder vollkommener Prima-vista-Spieler werden. Sind solche Hindernisse *nicht* vorhanden, so wird nur *Uebung* nöthig sein, um die Gabe in Geschicklichkeit umzuwandeln. — Diese Uebung ist von selbst im *Unterricht* geboten, der vom Einfachsten und Leichtesten aufsteigt bis zum Komplizirten und Schweren und so die Fertigkeit des Lesens und Erfassens *steigert*. *Fehlerhaft* ist in dieser Hinsicht der Unterricht dann, wenn er die *Elemente* nicht scharf einprägt, wenn er einseitig das Technische kultivirt, aber der Gedankenlosigkeit nicht beständig entgegentritt. Doch ist auch der beste Unterricht nicht immer im Stande, persönliche Mängel, wenn solche vorhanden, zu beseitigen. — Musikunterricht ist nicht Erziehung,*) und selbst der Pädagog vermag nicht immer Fehler, die in der Natur oder Persönlichkeit liegen, von Grund aus wegzuschaffen.

Der Lehrer hat nun aber auch die Fähigkeit der *Uebertragung* oder *Ausführung* zu pflegen und steigern, also die *Technik*. Ein wirklich guter Lehrer bewährt sich darin, dass er beiden Dingen auf jeder Stufe gerecht wird.

Alles indess kann auch der beste Lehrer in den wenigen Unterrichtsstunden nicht erzwingen, das Meiste und Beste muss der Lernende selber thun. Beschränkt sich dieser darauf, seine Tonleitern, Etüden und Stücke, die freilich das Erste und Wichtigste bleiben, nothdürftig einzuüben, ist damit sein Interesse an der Sache erschöpft, dann ist dafür gesorgt, dass die Bäume seiner Leistungen im Prima-vista-Spiel nicht in den Himmel wachsen. *Selbstthätigkeit* ist vielmehr hier und überall die erste und unerlässliche Bedingung kräftiger Entwickelung. Es fragt sich aber, in welchem *Stadium* der Entwickelung kann solche Selbstthätigkeit erwartet oder verlangt werden. Im Stadium des Elementarunterrichts nicht. Hier bedarf der Lernende noch allzusehr der genauen Ueberwachung und Leitung; die Gefahr einer *schiefen* Entwickelung, der Angewöhnung von Fehlern u. dgl. ist noch eine zu grosse. Wenn aber das Notenlesen, die Taktbewegung zur Sicherheit gelangt sind, wenn das Ohr einigermassen geschärft ist für den Unterschied von Richtig und Falsch, dann wird es Zeit, neben den Schulaufgaben auch andere Musik zu spielen. Nur mögen den Lernenden gute Geister bewahren, dass er in seinem Trieb, sich Mehr und Vieles anzueignen, nicht auf schlechte, geschmackverderbende Musik gerathe, auf triviale Tänzchen und werthlose oberflächliche Salonmusik. Der Schaden, der ihm aus dieser Bekanntschaft erwachsen könnte, ist unendlich grösser als die etwa langsamere Entwickelung seines Prima-vista-Spiels. Man möchte daher auch einen gewissen Grad von Festigkeit und Sicherheit des *Urtheils* und *Geschmacks* als Basis für die betreffenden Uebungen empfehlen. Wachsame, kunstgebildete Eltern werden zu erkennen vermögen, wann dieser Zeitpunkt bei dem Kinde eingetreten ist; in Ermangelung solchen Urtheils frage der Schüler seinen Lehrer, was er etwa nebenher spielen darf und soll. —

Ist das Prima-vista-Spiel als das *Resultat* vielfacher Studien und Uebungen zu betrachten, so erscheint dagegen das *Auswendigspielen* mehr als eine Gabe des Himmels, die sich schon früh als „gutes Gedächtniss" ankündigt. Ein Kind, das noch gar nichts „gelernt" hat, ist zuweilen schon im Stande, ein Gedicht, eine Melodie mit Leichtigkeit im Kopfe zu behalten. Ein anderes Kind, das schon so und so lange auf der Schulbank gesessen, hat seine grossen Schwierigkeiten dabei. Und diese Verschiedenheit der Begabung macht sich bis in die höheren Altersstufen hinauf bemerklich — hier zur Freude und eminenten Erleichterung bei Allem, was der betreffende Mensch anfängt und treibt, dort zur Qual und zur bedrücklichen Erschwerung bei allen Thätigkeiten. Ist die höhere oder geringere Gabe des Gedächtnisses schon auf Gebieten auffallend, deren Einzelheiten doch Jedem gleich bekannt und geläufig sind (wie Zahlen, Namen und dgl.), wie sollte die Verschiedenheit nicht sich bemerklich machen auf einem Gebiet, das von vornherein ein offenes und speziell gebildetes Organ zur Voraussetzung hat? Man verlangt von keinem Menschen, er solle ein Gedicht in einer Sprache auswendig lernen, die ihm

*) Allerdings nicht im weiteren Sinne. Erziehlich wirken soll sie aber immer. E. B.

unbekannt oder nicht geläufig ist. Möglich zwar, dass der Klangsinn so besonders ausgebildet ist, dass die Klangnachahmung und das Gedächtniss für Klang denkbar wird. Aber dies kann man doch nicht wohl schlechthin Gedächtniss nennen, vielmehr möchte man das bewusste Anknüpfen des Einen an das Andere, den logischen Zusammenhang, als nothwendige Grundlage echten Gedächtnisses bezeichnen. Wenn es daher auch Klavierspieler giebt, die ohne sich irgend welche Rechenschaft über den musikalischen Gang eines Stückes geben zu können, doch auch, und selbst längere Stücke auswendig zu spielen im Stande sind, so möchte man dies mehr Klangsinn denn wirklich musikalisches Gedächtniss nennen. Wenn solchem Auswendigspieler aber einmal der Faden reisst, dann ist er nicht im Stande ihn wieder anzuknüpfen, er muss einfach aufhören — oder noch einmal von vorne anfangen, denn wo der Spieler nicht dem Gedanken der Komposition nachgeht, sondern nur den hundertmal gelaufenen Weg der Finger zum hundert und ersten Male wiederum gedankenlos ablänft, da ist im Unglücksfall keine Rettung; nur der bewusste Spieler wird sich zu helfen und auf geschickte Art einzulenken wissen.

Ein gewisser Grad musikalischen Verständnisses wird also zur rechten Art des Auswendigspielens erforderlich sein, nämlich das Verständniss des Aufbaues einer Melodie oder eines längeren Tonstückes, nach seiner melodisch-rhythmischen Gestaltung, auch nach seinen modulatorischen (Tonarten-) Wendungen und seiner „Form“, d. h. Anordnung der verschiedenen Perioden zum Ganzen.

Dass jedoch bei dem besten Verständniss eines Musikstückes seine gelungene Reproduktion ohne vorliegende Noten immer eine selbstverständliche Sache sei, darf noch lange nicht behauptet werden, wie ja auch der mit allen Kenntnissen ausgerüstete Rechner nicht immer auch ein guter Kopfrechner ist. Die Fähigkeit abstrakt-geistiger Thätigkeit ohne äussere Hülfsmittel und das Gedächtniss sind etwas verschiedenes und letzteres erweist sich als eine besondere glückliche Gabe, für die der Besitzer sich lebhaft zu bedanken hat, deren Abwesenheit aber Niemand zum Vorwurf gemacht werden darf.

Richtig ist auf der anderen Seite, dass keine Gabe ohne Uebung sich zur Sicherheit und Fertigkeit entwickelt. Das Auswendigspielen soll und muss geübt werden, es fragt sich nur wieder, in welchem Stadium es am ausgiebigsten geübt werden kann. Ohne dem ausgesprochenen Talente einen Riegel vorschieben zu wollen, muss man vom Standpunkte musikalischer Pädagogik wenigstens für den mittleren Schlag der Musiklernenden den Grundsatz aufstellen, dass das Auswendigspielen gefährlich ist im Stadium, wo es sich darum handelt nach Noten spielen zu lernen.

Es lenkt nämlich die Aufmerksamkeit des Spielers entschieden auf die Mechanik des Instruments und auf die ausführenden Körpertheile, also z. B. beim Klavier auf die Tasten und Finger — ausgenommen natürlich den Fall bereits so hoher Bildung, dass die Finger auch im Finstern ihren richtigen Weg finden und der Spieler während des Spielens mehr in geistiger Atmosphäre sich befindet als in technisch-körperlicher. Durch das „auf die Tasten sehen“ wird aber der Sinn von dem abgezogen, was zunächst gelernt werden soll, eben das Spiel aus vorgeschriebenen Zeichen, also von den Noten nach ihrer Höhe und Tiefe, ihren rhythmischen Werthen und ihrer dynamischen Betonung. Regel vielmehr beim Spielen aus Noten ist: so wenig wie möglich auf die Tasten sehen! Daher ein erfahrener Lehrer nicht eher aus Noten spielen lassen wird, bis der Schüler im Stande ist, die geforderten Schritte ohne Zuhülfenahme der Augen zu machen, widrigenfalls ein zerstreuendes und das Auge verwirrendes Hin- und Her-Schauen entsteht, welches die korrekte und sichere Ausführung eines Stückes aus Noten ungemein erschwert. In diesem Stadium ist also das Auswendigspielen verpönt und darf beim Schüler nicht geduldet werden, besonders wenn sich die Unsitte des schnellen Herunterleierns dazu gesellt, welche durch das Auswendigspielen befördert d. h. verschlimmert wird.

Hat der Schüler aber einmal ein Stück gut nach Noten gelernt, so dass er es ganz richtig, ohne Stottern spielt, versucht er dann es auch ohne Noten zu spielen, und gelingt ihm dies, so mag man sich der Probe guten Gedächtnisses freuen und gelegentlich, in gleichem Falle, auch bei grösseren oder schwereren Stücken zu erneutem Versuch auffordern. Nur dass der Schüler auch gleich wieder sich darein findet, ausschliesslich auf die Noten zu sehen, denn das allzuhäufige Auswendigspielen kann sehr üble Folgen für das Prima-vista-Spiel nach sich ziehen.

Auf höherer Stufe wird dann, was bisher vielleicht mehr mechanisch und instinktiv geschah, mit jenem Bewusstsein ins Werk gesetzt werden, das wir oben als die eigentliche Grundlage des Gedächtnisses bezeichneten. Es geht damit nicht anders als bei der Sprache, die man zuerst übt ohne ihre Regeln zu kennen, über welche man sich aber später Rechenschaft zu geben lernt. Der rechte Auswendigspieler memorirt daher nicht in der Weise, dass er ein Stück so oft spielt, bis seine Finger den zu laufenden Weg aus Gewohnheit laufen, sondern er studirt dasselbe lesend, indem er sich dabei besonders die Momente genau ansieht, wo der Gang des Stückes ver-

schiedene Wendungen nimmt, Wendungen, die leicht verwechselt werden und dann zu Irrungen führen. Diese Art des Auswendiglernens kann, wie das Beispiel v. Bülow's zeigt, zu einer vollendeten Meisterschaft oder Virtuosität auf diesem Gebiete führen, welche freilich auch zu weit getrieben wird, insofern das Auswendigspielen nicht der letzte und einzige Zweck reproduktiver Kunst ist, welcher vielmehr im Ausdruck schöner Innerlichkeit gesucht werden sollte und schliesslich wieder in die naive, nicht ausschliesslich rechnende und berechnete, Form zurückzukehren hat.

Sehen wir schliesslich beide behandelte Fertigkeiten auf das Maass ihrer Nothwendigkeit oder Nützlichkeit an, so müssen wir sagen, dass dem Künstler beide geradezu unentbehrlich sind. Dem Dilettanten aber scheint das Prima-vista-Spiel nothwendiger als das Auswendigspielen. Denn da es für Letzteren weniger darauf ankommt, sich vor Andern hören zu lassen, was in erster Linie dem Künstler zukommt (Solche die im Stande sind, durch gelungene oder vollkommene Reproduktion auch grössere Kreise zu befriedigen, nähern sich eben schon dem „Künstler“), als darauf, sich mit den Werken der Kunst — zu eigenem höherem Genuss — bekannt zu machen, so ist ihm die Leichtigkeit des Prima-vista-Spieles in gewissen Grenzen eine unentbehrliche Sache; wenn er diesen Grad nicht zu erlangen vermag, so wird sich seine Lust an eigener Musikübung bald verringern oder verlieren; die paar Stücke, die er mühsam einstudirt hat, ewig fort zu wiederholen, wird ihm bald langweilig werden; neue Stücke ebenso mühsam einzuüben, fehlt es bei andern Thätigkeiten vielleicht an der nöthigen Zeit. Und dann legt sich wohl Mancher die unangenehme Frage vor: wozu habe ich auch so viel Zeit und Geld auf eine Sache verwendet, die mir jetzt keine Freude mehr macht, die ich nicht fortzusetzen vermag!

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Professor **Heinrich Kotzolt**, der zweite Dirigent des Königl. Domchors und berühmte Begründer und Leiter des nach ihm benannten Gesangvereins, welcher sich der Pflege des Chorliedes von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart zur Aufgabe gemacht, ist am 2. Juli im 66. Lebensjahre gestorben. Er hat sich um das Kunstleben Berlins grosse Verdienste erworben. Seine Konzerte mit den interessanten Programmen und der unübertrefflichen Ausführung erfreuten sich grosser Beliebtheit und füllten die Singakademie stets bis auf den letzten Platz. Sein Tod hinterlässt eine fühlbare Lücke in unserem Konzertleben. E. B.

— Der Komponist Emil Hartmann in Kopenhagen, dessen Werke auch bei uns Eingang gefunden, erhielt vom König von Dänemark das Ritterkreuz des Danebrog-Ordens.

— Herr **Xaver Scharwenka**, der rühmlichst bekannte Komponist und Klaviervirtuose eröffnet hier am 1. Octbr. ein Konservatorium der Musik, für welches er eine Anzahl hervorragender Künstler als Lehrer gewonnen hat. Der Prospekt nennt die Herren Prof. Jähns, Lessmann, Kotek, Martin Röder, Philipp Scharwenka und Frau, Frl. Schmidlein u. a. Den Elementar-Klavier-Klassen wird Herr Aloys Hennes vorstehen.

— Auf dem in Coblenz abgehaltenen 14. Sängerfeste des Rheinischen Sängerbundes, bekanntlich eine Vereinigung der musikalisch leistungsfähigsten Männergesangvereine aus den Städten Köln, Bonn, Coblenz, Aachen, Düsseldorf, Crefeld und Neuss, wurde vor einigen Tagen eine grössere von C. J. **Brambach** komponirte **Novität** für Männerchor, Soli und Orchester aufgeführt, welche entschieden den hervorragendsten auf diesem Gebiete in neuester Zeit erschienenen Werken beigezählt werden muss. Der Stoff ist dem „**entfesselten Prometheus**“ von Herder entnommen und vom Komponisten selbst zu einem trefflichen Libretto abgerundet. Die Chöre zählen zu dem Schönsten und Wirkungsvollsten, was Brambach überhaupt geschrieben, die beiden Solopartien für Bariton (Prometheus) und Sopran (Ge.) sind ebenso musikalisch bedeutsam als dankbar — die Partie für Tenor (Alcides) ist klein —, die Instrumentation farbreich, ohne überladen zu sein, das Ganze von wahrhaft klassischer, vornehm klarer Haltung, ein Werk, das seinem edlen Stoffe in vollkommenster Weise entspricht und überall eine tief nachhaltige Wirkung ausüben wird. Leistungsfähige Vereine können sich der Novität nicht früh genug bemächtigen. Die Verlagshandlung G. Cohen in Bonn, eine Firma, deren Verlagskatalog, beiläufig bemerkt, ein wahres Muster echten Kunstgeschmacks bildet, hat Partitur, Stimmen und Klavierauszug des Werkes in würdigster Weise ausgestattet und demselben damit auch äusserlich den Tribut der Hochachtung abgestattet, den sein gediegener Inhalt Jedem abnöthigt. Die in letzter Zeit überhand nehmende Klassifizirungssucht hat es in Mode gebracht, bei jeder musikalischen Geburtsanzeige nicht nur die Eltern, auch die Pathen der Neugeborenen namhaft zu machen. Ich finde das einfach lächerlich. Ob Hinz oder Kunz, Wagner oder Beethoven bei der Taufe Gevatter gestanden, ist entschieden gleichgiltig, wenn das Kind nur gesund: die Musik nur selbständig und schön ist.*) Die Ueberzeugung darum.

*) Den Einwirkungen der Vorgänger und Zeitgenossen wird sich kein Komponist entziehen können, und bis sich ein selbstständiger Styl entfaltet wird es kein Fehler sein, auf diejenigen Meister hinzuweisen, an welche sich seine Schreibart und seine Gedanken anlehnen. Eine Musik kann der Originalität (der Selbstständigkeit) entbehren und doch schön sein. E. B.

welche uns auch die beste Kritik nur kaum sich abnöthigt, erlangen wir in Wirklichkeit nur durch eigene Prüfung und dass das neue Werk einer solchen möglichst bald und allseitig unterzogen werde, wünsche ich von ganzem Herzen. Es verdient dies in vollstem Maasse.

Josef Schrattenholz.

— Emile Sauret, der berühmte Geiger, wird vom nächsten Herbst an seinen Aufenthalt in Köln nehmen, wo er als Konzertmeister und Lehrer des Violinspiels am dortigen Konservatorium angestellt worden ist.

Leipzig. Zum vorsitzenden Direktor des Konservatoriums ist an Stelle des verstorbenen Herrn Schleinitz Herr Dr Günther gewählt worden. Zum Direktorium gehören ausserdem die Herren Heinrich Behr, ehemals Theaterdirektor, Konsul Limburger und Bankdirektor Dr Wachsmuth.

Paris. Das Konservatorium zählt gegenwärtig 600 Schüler. Da dafür die Räume des bisherigen Gebäudes nicht mehr ausreichen, ist Herr Garnier, der Erbauer der Oper, beauftragt worden, Pläne zu entwerfen, um das Haus zu vergrössern oder einen Neubau aufzuführen. Er hat nun vorgeschlagen, zur Vergrösserung drei Häuser anzukaufen, die Regierung hat den Kammern den Plan vorgelegt und die Summe von 4,700,000 *Francs* zur Ausführung beantragt.

— In diesen Tagen hat in Gegenwart Gambetta's, mehrerer Minister und des Hrn. Berger, Direktors der elektrischen Ausstellung, die demnächst eröffnet wird, eine Reihe von Experimenten stattgefunden, welche den Beweis liefern, dass es möglich ist, durch das Telephon in weite Entfernungen hin eine Opernvorstellung, ja selbst die Vorstellung eines Schauspiels hörbar zu machen. Ein Physiker, Namens Clemens Ader, der neulich erst von der Akademie der Wissenschaften mit einem Preise gekrönt worden ist, hat an dem Telephon eine Reihe von Neuerungen und Verbesserungen angebracht, welche dieses Wunder bewirken. Ader brachte die von ihm erfundene Schall-Uebertragungsvorrichtung, den „Transmetteur Ader", wie der Apparat genannt wird, an den Souffleurkasten der Grossen Oper an, während die elektrischen Batterien, welche zur Erzeugung des in der Telephonleitung zirkulirenden Stromes nothwendig sind, unterhalb in dem Raume postirt waren, wo der Gasinspizient seinen Dienst an den Hähnen der Gasbeleuchtungsröhren hat. Die Drähte des Telephons führten in das Arbeitszimmer des Architekten der Oper, Hrn. Garnier, welches zweihundert Meter, also über sechshundert Schuh von jenem Souffleurkasten entfernt ist. Dort waren die Schallauffänger, ebenfalls System Ader, angebracht. Man hörte nun durch diese Schallauffänger den Gesang der Solisten und den der Chöre, die Recitative und die gesprochenen Worte, sowie die Musik des Orchesters mit einer bemerkenswerthen Klarheit, Deutlichkeit und Vollständigkeit. Nachdem so dieses erste Experiment gelungen war, schritt man zu einem grösseren und umfassenderen Versuch. Der Schallüberträger war wieder an den Souffleurkasten der grossen Oper postirt, der Schallempfänger jedoch befand sich in dem grossen Dekorationsmagazin der Oper, in der Rue Richer, zwei Kilometer von der Oper entfernt. Hier war es, wo Gambetta, mehrere Minister und Berger dem Versuche beiwohnten, der wieder vollständig gelang, so dass die weitaus grössere Entfernung gar keinen Eintrag in der Deutlichkeit der Wahrnehmung machte. Begreiflicherweise waren da grosse Schwierigkeiten zu überwinden, denn vor Allem spricht derjenige, der sich einer fernen Person vernehmlich machen will, beim gewöhnlichen Telephon so, dass er seinen Mund nur wenige Centimeter von der den Schall übertragenden Platte des Telephon hält. Das konnte bei diesen Versuchen begreiflicher Weise nicht der Fall sein, denn die Sänger müssen von dem Ader'schen Transmetteur entfernt singen und sie wechseln überdies fortwährend den Platz. Und doch vermochte die Ader'sche Vorrichtung die Töne mit fast gleichbleibender Deutlichkeit und Stärke zu übertragen. Nun wurde der Versuch auch auf das Théâtre français übertragen. Hier waren die Schwierigkeiten noch grösser. Denn während in der Oper meistentheils laut gesungen wird, wird im Schauspiel der Dialog oft genug mit halblauter oder gedämpfter Stimme gesprochen, und während in der Oper die Sänger gewöhnlich vorn an der Rampe, also in der Nähe des Souffleurkastens sich befinden, ist dies im Schauspiel nicht so der Fall, und ausserdem wechseln die Schauspieler noch viel mehr den Ort, von dem aus sie sprechen, als die Sänger. Trotzdem hat Ader durch besondere Vorrichtung an seinen Apparaten auch diese Schwierigkeiten besiegt, und der entfernte Hörer, der das Telephon an seine Ohren bringt, vermag bei einiger Aufmerksamkeit sogar zu unterscheiden, ob die sprechenden Schauspieler ihre Plätze gewechselt haben. Nachdem nun die betreffenden Versuche dieses unzweifelhafte Resultat ergeben hatten, geht man daran, in dem Gebäude der elektrischen Ausstellung sechs Kabinete einzurichten, die telephonisch mit der Oper und dem Théâtre français verbunden werden und in denen man des Abends den Vorstellungen in diesen beiden Theatern — aus der Entfernung wird beiwohnen können. Diese Kabinete erhalten Vorrichtungen, um jeden äusseren Schall abzuhalten, und sie werden den Besuchern der Ausstellung zugänglich sein, was selbstverständlich dieser eine grosse Anziehungskraft verleihen wird.

Bücher und Musikalien.

Klavierwerke für die erste Stufe.

Besprochen von A. Naubert.

Eine Reihe von Heften liegt uns vor, die als dem Zwecke des fördernden Unterrichts und der Unterhaltung dienen sollen und dabei zumeist noch die Absicht zu erfüllen bestrebt sind, der jugendlichen Fantasie die *Flügel* zu stärken und den Geist zu nähren. Bei allen derartigen Kompositionen wird es

darauf ankommen zu untersuchen, ob der dort verarbeitete Inhalt und die an das technische Können gestellten Forderungen sich decken und ob die Verarbeitung selbst, also die Form, eine derartige ist, dass sie dem jungen Geiste angemessen und so geartet, dass sie den Sinn, die Empfänglichkeit für dieselbe fördert. Nun ist es aber verkehrt zu meinen, das wäre einfach und kindlich, was, wenn es in grösseren Werken dem Erwachsenen vorgelegt würde, mit dem Namen „hausbacken" zu belegen wäre. Eben so verkehrt ist es, in Rücksicht auf kleine Hände, die Akkordlagen so einzurichten, dass ihre gesetzlich richtigen Folgen in den einzelnen Stimmen, wohl gar die normalen Auflösungen dissonirender Akkorde, vernichtet oder unschön werden. Das Ohr des Kindes muss schon empfindlich gemacht werden gegen dergleichen Härten oder vielmehr sie müssen ihm fern gehalten werden, damit sich der Sinn für Stimmführung, also für Polyphonie, im Keime entwickeln kann. Mich berührt es stets unangenehm, wenn ich in den kleinen Uebungsstückchen verschiedener Klavierschulen z. B. Verstösse gegen das Quinten- und Oktavenverbot sehe, oder wenn sich dort vielleicht Querstände oder hässliche Akkordbrechungen vorfinden oder, wie vielfach vorkommt, gegen die Verhaltsbestimmungen gesündigt ist. In den meisten Fällen liegt das nicht an der Unfähigkeit des Schreibers, wenn ich diesen Satz leider auch nicht überall, wo mir's vorgekommen ist, zu vertheidigen wage, sondern oft wohl nur an einer gewissen Nachlässigkeit und Flüchtigkeit, mit der solch' kleine Sachen hingeschrieben werden, manchmal auch an der Absicht, leicht und bequem für die Kinderhand zu schreiben. Dass das Ohr des Kindes unter solchen Nachlässigkeiten leidet, dieser Gedanke steigt wohl keinem der Schreiber auf und es kommt ja auch nur selten vor, dass der natürliche Instinkt der kleinen Schüler sich gegen dergleichen Unsauberkeiten auflehnt, doch kann ich aus eigener Erfahrung versichern, dass ich es an einem Schüler erlebt habe, dass derselbe sich sträubte, eine Stelle, die einen hässlichen Verstoss gegen die Verhaltslehre enthielt, der leider nicht auf einem Druckfehler beruhte, der Vorlage genau zu spielen, sondern selbst die Korrektur versuchte. Das fehlerhafte Stück befand sich in einer ziemlich verbreiteten Klavierschule. Wenn bei der Beurtheilung der in Rede stehenden Kompositionen noch die Bezeichnung des Fingersatzes zu berücksichtigen ist, so ist jedenfalls, da die Stücke doch unter Leitung eines Lehrers gespielt werden, ein zu wenig dem zu viel vorzuziehen, da, wie ich am anderen Orte schon nachwies, das letztere unbedingt schädlich wirkt, während der erstere Mangel nützlich sein kann und jedenfalls ohne Mühe abzustellen ist. Ich lasse die vorliegenden Werke nicht ihrer Güte, sondern ihrer Schwierigkeit nach hier folgen.

Oscar Bolck, Op. 92, Zehn Kinderstücke f. Pfte. Leipzig, Kahnt.

Kleine Stücke voll schönen Inhalts, anregend und fördernd, nach jeder Elementarklavierschule zu gebrauchen, gut gearbeitet, (rund und formell), ohne Ang[illegible]ngersatzes, durchaus zu empfehlen.

Edwin Schultz, Op. 60. Gedenkblättchen, drei instruktive Klavierstücke. Berlin, Simon.

Frohsinn, Traurigkeit und Frischer Muth sind die Ueberschriften. In der Schwierigkeit ungefähr Burgmüller, Op. 100, gleich. Sie fördern leicht bewegtes (1 und 3) und gebundenes Spiel (No. 2). In Bezug auf Inhalt gefällt mir 2 am besten. Arbeit und Fingersatz lobenswerth, letzterer nicht zu reichlich gegeben.

W. Hemmann, 4 leichte Rondinos. Hamburg, E. Rahder.

Die Titel sind: Festklänge, Jägerlied, Tyrolerklänge, Weihnachtsfreude. Etwas abgebrauchter Inhalt, nicht von besonderer Bedeutung. Fingersatz häufig in überflüssiger Weise gegeben. In Bezug auf Schwierigkeiten dem vorigen Werke vollständig gleich.

C. Bosendahl, Op. 19. Tonbilder. Sechs kleine Stücke. Hamburg, E. Rahder.

In Hinsicht auf technisch fördernden und gediegenen Inhalt ein wenig besser als die vorigen, die Schwierigkeit unbedeutend grösser. Form und Arbeit ganz gut. Fingersatz oftmals überflüssig. Die Ueberschriften lauten: Auf dem Eise, Auf dem See, Auf dem Lande, Im Frühling, Der kleinen Soldaten, Prinz Karneval.

Alban Förster, Op. 52. Bilder in Tönen. Sechs leichte Charakterstücke. Breslau, Hientzsch.

Dies Werkchen gefällt mir gut, es ist unterhaltend, anregend und gut gearbeitet, manchmal allerdings, aber nur sehr selten, nicht ganz bequem für kleinere Hände. Das Finden der Applikatur ist ganz dem Lehrer überlassen. Fröhliche Wanderschaft, Idylle, Im Dämmerlicht, Grossvaters Geschichte, Auf dem Wasser, Lustige Kameraden sind die Stückchen genannt. Ich mache die Lehrer auf das Werkchen aufmerksam.

Jul. Handrock, Op. 59. Leichte Sonatinen. Leipzig, Kahnt.

Obgleich nur Sonatinen, besteht das Werk doch aus 4 kleinen Sätzen, die sich alle durch hübschen Inhalt und gute Formbehandlung auszeichnen. Es waltet allerdings nicht der strenge Ernst des Sonatensatzes in denselben, es neigt sich mehr zur Seite der guten Unterhaltungsmusik, doch lohnt gewiss die Durchnahme dem Schüler die Mühe.

Albert Methfessel, Op. 147. Tonbilder. Zwölf leichte und progressive Charakterstücke. Köln, Peter Tonger.

Der Komponist giebt kleine, nette Zeichnungen, die zum Theil recht treffend sind. Es gelingt ihm nicht immer, den Ton der kindlichen Naivität, der offenbar im Werke vorherrschen soll, zu treffen, doch wirkt die erkünstelte Einfachheit der Empfindung an solchen Stellen nicht abstossend. Die Stückchen sind auch instruktiv, in Bezug auf Schwierigkeit steigern sie sich aber nur um ein Geringes. Der Lehrer wird manches brauchbare aus den zwölf Stücken entnehmen können.

Alexander Dorn, Op. 93. Musikalisches Bilderbuch. Zwölf leichte Klavierstücke. Köln, P. Tonger.

Melodiöse, zum Theil fein gearbeitete Stücke, die

sehr gewandt geschrieben sind und offenbar nicht nur der Schule, sondern auch der Unterhaltung solcher dienen sollen, die nicht mehr unter Aufsicht des Lehrers spielen. Die Ueberschriften sind hübsch gewählt und der Inhalt illustrirt dieselben oftmals recht poetisch. Die technische Schwierigkeit der Sachen ist nicht gross, doch fordern verschiedene der Stücke schon eine grössere geistige Reife und eine farbenreichere Wiedergabe, als wir sie bei Schülern der Mittelstufe gewöhnlich finden, ich kann das Werk dem Lehrer zur Auswahl bestens empfehlen.

Edmund Parlow, Op. 5. Kleine Suite. Düsseldorf, A. Weissenborn.

Zu dieser Suite gehören fünf Stücke: Präludium, Serenade, Scherzino, Trauermarsch, Finale. Jedenfalls hätte jedes Stück ohne Schaden für das Ganze für sich allein bestehen können, ein inneres Band ist nicht vorhanden, denn dass No. 1 und 5 in B-dur, No. 2 und 3 in Es-dur und No. 4 in C moll stehen, kann doch eine gewisse Zusammengehörigkeit nicht herbeiführen. Die Schwierigkeit und Klaviermässigkeit einzelner Nummern oder Stellen steht mit dem geistigen Inhalt und der Stufe, für die das Ganze doch berechnet ist, nicht immer im Einklang, es dürfte der Inhalt bedeutender und die technischen Anforderungen und Unbequemlichkeiten an den bezogenen Orten geringer sein. Im ganzen aber beweist sich der Komponist als ein gewandter Tonsetzer, der auch für die Schule noch Gutes zu leisten im Stande sein wird. Der Fingersatz ist sachgemäss gegeben.

Zum Schluss erwähne ich noch die Bearbeitungen klassischer Werke, die C. Simon in Berlin edirt hat unter dem Titel:

Meisterstücke aus den Werken klassischer Komponisten für Piano frei übertragen und den Unterricht genau bezeichnet von Edwin Schultz Op. 86.

Von den 15 Nummern, die der Titel aufzählt, liegen uns 3 vor, die Beethoven'sche Polonaise aus dem Streichtrio, Op. 8, und 2 Adagio's aus Haydn'schen Streichquartetten. Es ist klar, dass, selbst wenn die Uebertragung eine freie ist, ein Trio oder Quartettsatz schwerlich in guten Klaviersatz umzuwandeln ist, wenn nicht den Originalen ein gewisser Zwang angethan werden soll, um so weniger, wenn die Bearbeitung für den Unterricht dienen soll, also für den Schüler, der doch erst eine ausschliessliche Klaviertechnik sich aneignen muss. Ed. Schultz hat gewiss nach besten Kräften gehandelt und ist sicher von der Idee ausgegangen, durch diese Uebertragungen einen mustergültigen Inhalt in entsprechender Form zu bieten, aber klaviermässig für die Schule sind die uns vorliegenden Sachen nicht allzusehr geworden, das blosse Hilfsmittel des Fingersatzes kann manche Unhandlichkeit erleichtern, aber wegschaffen kann es dieselbe nicht. Und Sachen für die Schule müssen in erster Reihe handlich sein, Klippen nach dieser Richtung hin können erst später umschifft werden. Aber wenn der Lehrer geförderten Schülern die Sachen in die Hand giebt, Schülern der Mittelstufe, dann haben diese Uebertragungen den Werth, dass der Spieler eine Reihe von guten Sachen kennen lernt, die er sonst vielleicht nur selten oder nie gehört hätte, wennglеich in anderer Form.

Emil Büchner, Op. 30. Vierundzwanzig Stücke zu vier Händen für Pianoforte im Umfange von 5 Tönen bei stillstehender Hand, zur Ausbildung des Taktgefühls und des Vortrags. Leipzig, C. F. Kahnt.

Mit bewundernswerther Ausdauer und grossem Geschick hat sich der talentvolle Tonsetzer der Mühe unterzogen, innerhalb der Tonarten von G-dur einerseits bis Es-dur andrerseits jedesmal im Umfange von 5 Tönen der betreffenden Tonart reizende, charakteristische Tonstücke — einer Ueberschrift entsprechend — zusammenzusetzen. Die Oberstimme, welche freilich immer oktavisch von den beiden Händen des Schülers ausgeführt wird und die in wachsender Schwierigkeit nach dem Gesichtspunkte des Rhythmus und des Vortrages vom ersten bis zum letzten Stücke hin behandelt ist, erhält durch die vollstimmige Begleitung des zweiten Part's eine Tonfülle, welche dem Stücke jedesmal einen viel grossartigeren Charakter verleiht, als man eigentlich erwarten darf und an ähnlichen Kompositionen, wie denen von Diabelli, gewohnt ist. Durch diese treffliche Eigenschaft und durch den Reichthum an rhythmischem und Vortragsmaterial, welches geboten wird, sind die Stücke als ein vorzügliches pädagogisches Hülfsmittel zu bezeichnen. Lehrern wie Schülern müssen sie willkommen sein, ersteren um des Nutzens willen, den sie stiften können, letzteren um des in ihnen wohnenden Wohlklanges und charakteristischen Ausdruckes willen.

J. Alsleben.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Zu 4 Händen.

Franz Bendel: Auf der Schaukel, op. 43, No. 2. Prag, Wetzler

— Clementi Sonatinen, op. 36.

Ed. Rohde: 12 melodische Klavierstücke. Vortragsstudien für angehende Spieler, op. 150. Leipzig, Breitkopf & Härtel.*)

*) Ich hatte die Absicht, eine eingehende Recension über dies Werk des beliebten Jugendkomponisten zu schreiben, fand aber bisher keine Zeit dazu. Inzwischen hat sich dasselbe beim Unterricht so gut bewährt, dass ich in der angenehmen Lage bin, ihm einen Ehrenplatz unter der Rubrik „Empfehlenswerthe Musikalien etc." einzuräumen und so mit besonderem Nachdruck auf dasselbe hinzuweisen. E. B.

Anregung und Unterhaltung.

Künstlers Gebet.

Gieb mir die Kraft,
Die Grosses schafft,
Die klar und hell
Ihr eigner Quell,
Die immer neu,
Sich selbst getreu,
Die nie erliegt,
Die kämpfend siegt,
Nicht wankt und weicht,
Bis dass erreicht
Das einmal gedachte
Durchwachte
Einzige Ziel!

[illegible]

Meinungs-Austausch.

Folgenden Brief zwecks Meinungsaustausch erhielt ich aus Buenos Aires und werden meine Leser von beiden gewiss mit Interesse Kenntniss nehmen. Dass die Bestrebungen des „Klavierlehrers" auch jenseits des Oceans so freundliche Würdigung finden, freut mich sehr. E. B.

Geehrtester Herr!

Die Nummer 7 des Klavierlehrers brachte mir gestern in der Beschreibung des Frl. Helene S. eine lebhafte Erinnerung an ein Kind, das vollkommen der von Frl. S. geschilderten Schülerin glich. Ich freue mich sehr, die Hülfsmittel kennen zu lernen, welche für solche Fälle helfen sollen, glaube auch, dass mit deutschen Eltern und deutschen Kindern manches anders gemacht werden kann, als hier, wo Eltern und Kinder die musikalischen Studien nur als Divertiment betrachten, oder als einen Reiz, den sie den jungen Mädchen mitgeben wollen. Erst jetzt fängt man an, der Musik mehr Werth beizulegen.

Eingehend habe ich meine Erfahrung niedergeschrieben — und überreiche dieselbe Ihnen. Sie können daraus sehen, wie es uns Lehrern in der Ferne geht, wie wir uns helfen und auch, mit wie wenig Resultaten wir uns befriedigen müssen, da man in den Familien überhaupt keine Energie beansprucht für etwas, was ja nur zum Vergnügen Geltung hat und vom Staat [illegible] um die Aufmerksamkeit zu erregen.

Sie regen zum Austausch an und thun damit gewiss ein sehr gutes Werk. Mit Enthusiasmus liest man die neue Nummer und liest wiederholt die alten dann noch einmal. Sie regen Sie mich an zum Aussprechen und das ist genug — denn ich kann kaum glauben, dass meine Erfahrung anderen von Nutzen sein kann!

Genehmigen Sie den Ausdruck meiner Hochachtung.

Buenos Aires, 21. Mai 18[illegible]. M. L.

Die kleine T. wurde mir auch mit 10 Jahren übergeben. Die Beschreibung von Fräulein Helene S. passt so vollkommen auf dieses Kind, als sei es eine und dieselbe Person. Das Mädchen ist jetzt 16 Jahre alt und spielt, was man in ihrem Kreise — „wunderschön" nennt. Dieses Kind hatte schon 2 Jahre lang Unterricht gehabt — wusste von allen Noten nur, dass ein C existirt und waren eben alle Noten C. Den 5. Finger der rechten Hand hielt sie beständig mit den übrigen zusammen, und würgte und bohrte mit denselben, konnte aber in Wahrheit nur immer mit 2 Fingern vorwärts kommen, die anderen drei Finger hielten diese beiden fest, und so ging es das Klavier hinauf und hinunter. — Natürlich musste die Lehrerin die Schuld haben, und man erwartete nun von mir — Wunder!

Das Vertrauen der Familie, der ich schon andere Schülerinnen zu ihrer Zufriedenheit erzogen hatte, hielt mich bei dieser Kleinen fest, sonst wäre ich wohl mehr als einmal verzweifelt, und hätte sie aufgegeben. Nun jetzt ist gesorgt, jedoch nur in meiner Aufgabe an und für sich, das Naturell hat sich nach der Anlage weiter entwickelt, und wird immer so bleiben. Ich glaube, man lässt sich durch die schnelle Fassungsgabe solcher Naturen [illegible], denen aber fehlt doch das verständige Element, welches mit ruhiger Ruhe sich die Dinge zurechtlegen kann.

Als ich sah, dass mit jeder Repetition und dem Ueben eines Stücks die Sache schlimmer wurde, sprach ich mit der Mutter und legte ihr meine Ansichten und Pläne dar, sie war mit Allem einverstanden, was ich thun würde, und so richtete ich mich nach dem Naturell des Kindes, das ich vor mir hatte: ich liess es immer Neues spielen, immer etwas schwerer, mit Berücksichtigung auf die Leistung der Finger, und all dem andern, was man auch und noch zu lehren hat. Die kleinen Walzer und Quadrillen von [illegible]berg gab ich ihr mit der Mutter zu 4 Händen, so konnte sie die Weihnachtsabend [illegible]. Das Gehör wurde angenehm beschäftigt, und die Freude der Eltern half auch ein wenig.

Lesen liess ich sie nur die Tonleiter, aber ich liess sie sich mit den Noten des nächsten Stückes vertraut machen. Das that sie mitunter, das Vorspielen war ja gereizt durch das Spiel mit der Mutter. Die Handhaltung wurde durch Auflegen eines grossen Geldstückes, das ich mit einem Loch versehen, an die Handwurzel durch ein Band befestigen konnte, besser. Mit allem war sie zufrieden, aber studierte nur, während ich dabei war, so las sie gerne neue Noten, d. h. das Auge suchte die Entfernung der Noten, von einer zur andern mit [illegible] Eile, die Namen konnte sie aber nicht behalten, [illegible] sie immer wieder, fand aber stets die Taste und blieb auch mit Ernst dabei, gerade wie die Schülerin von Fräul. Helene S. auch dasselbe gute Gemüth besass sie! Die Schularbeit war vorbei, Salon-Stücke wurden gespielt, da kam sie in die Oper, jeden Abend im Abonnement, 6 mal die Woche, das Herz ging ihr auf, sie spielte die Opern-Arien wie sie Lohengrin, [illegible] und Faust mit kleinen Variationen versehen, ein Troubadour von Dorn gefiel der ganzen Familie, ein Klavier kam zu den Grosseltern, und nur für sie, die grosse Klavierspielerin, sie übte täglich, kam schwerere Variationen aus, erntete grossen Beifall, und spielte jedes Stück vom Blatt, wenn es nicht gar zu weiten Griffen versehen ist, die sie langweilen und inkommodiren. Keinerlei Verzierungen machen ihr Mühe. Man muss gestehen, dass das Mädchen ein musikalisches Gehör, viel Liebe zur Musik hat, sie übt jetzt die Stücke, bis sie dieselben kann und spielt sie begeisternd, oft mit feinem [illegible] Verständniss. Freilich sind es Sachen, die sie von Personen hat vortragen hören, die ihr also beim Spiel in der ganzen Art der Darstellung vor Augen stehen. Im besten Zählen und in solcher Musik, die wirklich [illegible] ist, wird auch eine solche Natur nicht leicht erheben, [illegible] nicht hier, und es kann nicht mehr beansprucht werden als die Natur geben kann. Für mich war die Zeit, welche ich dieser Schülerin gewidmet, nicht verloren, ich hatte meine Studien gemacht.

Ich hatte gefunden, dass solche lebhafte Naturen meist unfähig sind, mehrere Mal dieselbe Musik zu spielen und taktmässig, [illegible] zu üben. Ist es doch in der Salon-Konversation fast verpönt, lange

[illegible]

G. L.

Auf die Bemerkung des Herrn [illegible] im [illegible] des „Klavierlehrer“ möchte ich mir die Bemerkung erlauben, dass der Besuch meiner [illegible]

[illegible]

Dr. Hugo Riemann.

Dresden, den 1. Juli [illegible]

Sehr geehrter Herr Professor!

[illegible] das Autograph von Mozart herrührt.

In der Hoffnung, dass Sie meine Bitte erfüllen, zeichne ich

Hochachtungsvoll

[illegible]

Antworten.

Herrn W. C. in D. Zu diesem Behufe empfehle ich Ihnen **Wangemann's** weltliche und geistliche Chorgesänge, die bei Franz in Demmin bereits in 2. Auflage erschienen sind. Die Auswahl ist sehr sorgfältig getroffen, zu bewährten alten Gesängen sind manche werthvolle neue hinzugekommen, so z. B. die stimmungsvollen und gut gearbeiteten Chöre von Rob. Musiol, Seile, Succo und Wangemann.

Herrn Benjamin Cotter in New-York. Verbindlichsten Dank für Ihre freundlichen Worte und die gütige Zusage betreffs der ersten Schüleraufführung des Herrn Mason in Yeddo.

J. D. in Frankfurt a./M. Bitte mir Ihren Namen zu nennen, damit ich Ihnen ausführlicher als es an dieser Stelle möglich, antworten kann.

Vom **9.–24. Juli** bin ich in **Eberswalde** bei Berlin, vom **24. Juli bis 14. August** in **Ostseebad Zinnowitz**, wohin ich während dieser Zeit alle für mich bestimmten Briefe und andere Sendungen zu richten bitte.

Emil Breslaur.

☞ **Die Ausstellung musik-pädagogischer Lehr- und Hilfsmittel ist bis nach den Ferien geschlossen.** **E. B.**

Anzeigen.



Offene Stellen.



☞ **Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 20 Pfg berechnet.** ☜

Prettin. Organist und zweiter Mädchenlehrer, 1050 *M.* inclusive Wohnungs-. Magistrat.

Pabsdorf (Braunschweig). Organist und zweiter Lehrer, 1200 *M.* und Wohnung.

Holland. Klavierspieler, tüchtig im Unterrichten, Begleiten und Triospielen zum 1. Sept. Gehalt 2000 *M.* Nähere Auskunft ertheilt **H. A. Meyroos**, Musikdirektor in Arnheim. Zeugnisse an die Herren **C. A. Vieweg & Sohn** in Nymwegen.

Genthin. Cantor und Organist 1200—1650 *M.* Schuldeputation.

Wurzen i. S. Cantor 2000 *M.* und 450 *M.* Meldungen schleunigst beim Stadtrath.

Meseritz. Kantor und Lehrer ca. 1300 *M.* Magistrat Meseritz.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 15. **Berlin, 1. August 1881.** **IV. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen

Harmonisch-rhythmische Analyse von R. Wagner's Vorspiel, As-dur, zu Lohengrin,

(nach dem Klavier-Auszuge.)

Von C. [illegible]

Abkürzungen sind:

I II III IV für erstes, 2tes, 3tes, 4tes Virtel.

♩ für Viertel, ♪ für Achtel, 𝅘𝅥𝅯 für 16tel, 𝅘𝅥𝅰 für 32tel.

erst., zw., dr. Umkhr für erste, 2te, 3te Umkehrung
6, $\frac{6}{4}$ vom Dreiklang.
$\frac{6}{5}$ $\frac{4}{3}$ 2 vom Dominant-Akkord

1 für Grundton, 2 f. Sekunde, 3 f. Terz, 4 f. Quarte, 5 f Quinte, 6 f Sexte, 7 f. Septime, 8 f. Oktave, 9 f None.

Akk.	für	Akkord.	T.	für	Takt.
Auß	-	Außösung.	Trugf.	-	Trugfortschreitung.
B.	-	Bass.	Umkhr.	-	Umkehrung.
Durchgde N.	-	Durchgehende Note.	Unterst.	-	Unterstimme.
Fal. Drkl.	-	Falscher Dreiklang.	überm.	-	übermässig.
Mot.	-	Motiv.	verm 7 Akk.	-	verminderter Septimen-Akk.
Motgld.	-	Motivglied.	Vorh.	-	Vorhalt.
Nbs.-Akk.	-	Nebenseptimen-Akkord	vorgeh.	-	vorgehalten
Obst.	-	Oberstimme.			

T. 1 A-dur Drkl, in zw. Ansätzen, die 5 in der Obst.
2. „ „ in einem Ansatz, 8 höher
3.
4. wie T. 1 und 2.

5. Mot. in zw. Ansätzen, A-dur, 5 in der Obst., welche auf dem letzten 𝅘𝅥𝅰 des zw. ♩ zur 8 wird. III A-dur, 8 in der Obst, IV A-dur, 5 in der Obst., letztes 𝅘𝅥𝅰 Fis-moll.

6. I II Fis-moll; III IV A-dur, Obst. Syncopirt, das letzte 𝅘𝅥𝅯 Fis-moll, 6 Akk.

T. 7. I E-dur, 6 Akk. mit der 9 (Fis) als Vorh. II Aufl. desselben und auf dem letzten ♪ die 3 des Akk.'s als Auftakt zum III D-dur, 6 Akk. IV Dom.-Akk. von A, die 7 in der Obst. eine „Triolenfigur" (ein Motgld. das oft, auf verschiedenen Takttheilen, wiederkehrt) geht hier stufenweise zur 5 des Akk.

8. I E-dur, II erst. ♪ E-dur, zw. ♪ 6/4 Akk., A-dur, III IV wie bei T. 5 jedoch syncopirt.

[9. Das Harmonische dieses T. kann man als drei 6 Akk. ansehen: a, cis, fis — gis, h, e — fis, a, d; oder: I Fis-moll, 6 Akk. II. E-dur, 6 Akk. mit 9 als Vorb., die „Triole" macht hier die Aufl. des Vorhs. und geht zur 3 des Akks. III Fal. Drkl. von A IV 6 Akk. Diese Stelle ist gleichfalls eine rhythmisch veränderte Wiederholung von T. 7, die im folgenden T.

[10. I als Trugf., 6/4 Akk. des Dom.-Akk. von fis, weiter geht. II Drkl. Fis-moll „Triolenfigur"; III 6/4 Akk., Dom. von E mit der frei einsetzenden 6 der Tonart als Vorh., welcher sich auf dem IV aufl. und dann auf dem letzten ♬ zur 3 des Akk. wird, was in der rhythmischen Hauptfigur dieses Stückes seinen Grund hat.

[11. I Trugf. nach dem 6/4 Akk des Nbs.-Akk's. auf dem Leitton von A-dur (gis, h, d, fis) II Trugf., verm. 7 Akk von h mit vorgeh. 5 durch die bekannte Triolenfigur III Aufl. des vorhergehenden Akk's. mit vorgeh. 3; IV Trugf. überm 6 Akk. von Cis-dur, dr Umkhr.



[12. I Cis-dur Drkl., II 6 Akk. H-moll mit vorgeh. 6, durch die „Triole" deren letztes ♪ zum fal. Drkl. von E wird. III E-dur mit vorgeh. 3; auf dem IV Aufl. des Vorh., letztes ♪ Dom.-Akk. von A.

13. I 6/4 Akk. A-dur Drkl.
II A-dur, letztes ♬ Fis-moll } zw. Hälfte des Motgld., von T. 5.
III IV Fis-moll, [eine gebrochene Akk.-Figur, welche nur einmal im ganzen Stück vorkommt, legt sich über diesen Theil des Ts.]

14. I II Cis-dur, III IV E-dur (neues Mot. gebr. Akk.)

[15. 6/4 Akk. von E-dur. Hier zieht eine Tonleiter durch den ganzen T., mit der 5 beginnend, welche dann auf der 3 liegen bleibt. Diese Figur ist ebenfalls nur einmal im ganzen Stück.

[16. I II Dom.-Akk. von E, mit vorgeh. 3. III E-dur, IV 6/4 Akk. Dom.-Akk von A, dessen letztes ♬ sich in A-dur aufl. (rhyth. Nachahmung von T. 5?).

[17. A-dur, letztes ♬ des T 6 Akk. Fis-moll. Dieser T. giebt das auf 4/4 ausgedehnte Motgld. der zw. Hälfte von T. 5, die erst. Hälfte dieses Mot. steht im vorhergehenden T in ursprünglicher Gestalt.

18. I II Gis-dur, dessen letztes ♪ zum Sekunden-Akk. der Dom von Cis-(moll) wird; III E-dur mit überm. 3; IV 6/4 Akk. von Cis. (Die durchgde. Unterst., auf liegen bleibendem Gis-dur Drkl. — in der rechten Hand — verursacht diese Harmonie.)

19. I Cis-moll mit vorgeh 3; II erst. ♪ Cis-moll, zw. ♪ C-dur Drkl mit überm. 5; III 6/4 Akk. von E-dur, IV 6/4 Akk. der Dom von Gis.

20. Hier kommt das Hauptmotiv, welches T. 5 in A-dur beginnt und acht T. zählt, wieder, aber in E-dur mit einer darüber liegenden Stimme, die keinen bestimmten Charakter hat. Den ersten T. fängt dieselbe mit Synkopen an (chromatisch durchgde. H) aber dann bewegt sie sich als gebrochene Akk.-Figur weiter. Das Thema ist zwar E-dur, aber durch den vorhergehenden Akk. (Dom. von Gis) der sich hier aufl. ist der Anfang desselben Gis-moll.

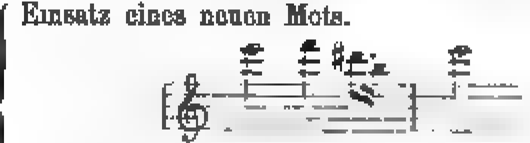
21. 22. 23. 24. 25. 26
bis

[27. (Das Motiv von T. 5—12 hier in der Oberdominante) I Gis-dur; II Fis-moll mit vorgeh. 6, letztes ♪ fal. Drkl. von H (vergleiche II T. 12); III IV Dom.-Akk. von E. Auf dem I II gebrochene Akk.-Figur, die auf dem III IV beantwortet ist.

T. 28. I E-dur; II E-moll, letztes 𝅘𝅥𝅯 D-dur, III D-dur; IV D-moll (Nachahmung des Mot. T. 5 mit einer syncopirten Obst.)

29. I $\frac{6}{4}$ Akk., F-dur Drkl.; II C-dur mit vorgeh. 3, welcher Vorh. zu einem neuen Motgld. wird, das später noch einmal wiederkehrt. Letztes 𝅘𝅥𝅯 Dom.-Akk. von F; III F-dur mit vorgeh. 3; IV D-moll 6 Akk. (Auf dem III Einsatz eines neuen Mot. (Klavier-Auszug!) das noch einige Male wiederkehrt [Notenbeispiel] aber dann eine bestimmtere Gestalt annimmt; siehe T. 31 und 33.)

30. I II E-dur (die 5 syncopirt) III IV Dom.-Akk. von E. — Einsatz eines neuen Mots.



das wir mit M bezeichnen, da es noch wiederkehrt. In der Unterst. eine gebrochene Akk.-Figur.

31. I II Edur. III IV F-dur, 6 Akk. D-moll. In der Obst. syncopirten Auftakt zu dem im folgenden T. anhebende Mot. M.

32. wie T. 31.

33. Trugf. nach Cis-moll I II; III IV E-dur, Cis-moll 6 Akk.

34. I H-dur, II $\frac{6}{4}$ Akk. der Dom. von Gis, III Gis-moll mit vorgeh. 3 in der Obst.; IV Gis-moll; hier ist die „Triole“ in der Umkhr. und fängt mit der 5 des Akks. an, um durch die überm. 6 in

35. zum $\frac{6}{4}$ Akk. der Dom. von E zu führen. Auch in diesem T. erscheint die „Triole“, welche auf dem II, ebenfalls $\frac{6}{4}$ Akk. der Dom. von E, liegen bleibt. Die 3 des Akks., nämlich die 4 der Tonart (a) ist hier doppelt vorhanden, wovon die Eine — in der linken Hand — einen Ton aufwärts schreitet, um auf dem III als überm. 5 zum Basstone e zu erscheinen, dessen 3 (gis) durch das a in der rechten Hand, vorgeh. ist. Oder betrachtet man das dis IV als Basston dieser Harmonie, welches durch e vorgeh. ist, so ergiebt sich die erst. Umkhr. des verm. 7 Akk. von Cis, nämlich: Stammakkord His, dis, fis, a erst. Umkhr. Dis, fis a, his, welche auf dem IV zum $\frac{6}{4}$ Akk. von Cis-moll wird. (Dieser aufwärts strebende Halbton, welcher hier eine so eigenthümliche Harmonie verursacht, giebt der Musik von Spohr, worin er fast systematisch eingeführt und entwickelt ist, ihren so elegischen weichen Charakter.)

36. Hier erscheint das Hauptmotiv von T. 5 wieder in A-dur, beginnt aber in derselben Weise wie bei T. 20 in Moll, nämlich I Cis-moll, II $\frac{6}{4}$ Akk. der Dom. von A, Obst. Sync. wie oben.

37. 38. 39. 40. 41. 42. 43.

44. 45. 46. 47. 48. 49. wie T. 28 bis mit T. 32, jedoch eine 5 tiefer, also hier in A, aber die einzelnen Mot. liegen hier in andern Stimmen. (A-dur, A-moll, G-dur, G-moll, B-dur, $\frac{6}{4}$ Akk., F-dur, Dom.-Akk. von B, 6 Akk. G-moll, A-dur, Dom. von A, B-dur, 6 Akk. G-moll.) — I II A-dur (bei T. 32 Trugf.) III IV B-dur, 6 Akk. G-moll.

50. I II F-dur [Motgld. T. 5 in der Vergrösserung] und dauert hier zw. T. (50 u. 51). III IV $\frac{6}{4}$ Akk. der Dom. von D, löst sich auf dem letzten 𝅘𝅥𝅯 auf.

51. D-dur, das letzte 𝅘𝅥𝅯 des T. H-moll.

52. I II H-moll, III Fis-dur, IV H-moll.

53. I II A-dur, letztes 𝅘𝅥𝅯 D-dur, III D-dur, IV die „Triole“ im B., letztes ♪ 6 Akk. des fal. Drkl. von A.

54. I Trugf., Dom.-Akk. von D mit vorgeh. 5; die „Triole“ in der Obst.; Trugf., verm. 7 Akk. von H mit vorgeh. 5 in der Obst.; in den Unterst. fehlt diese 5 trotzdem nicht. III H-moll mit vorgeh. 3, welche auch hier in den Unterst. vorhanden ist. IV Trugf. zw. Umkhr. des überm. 6 Akk. von Cis (Stammakkord D, fis, a, his, erst. Umkhr. Fis, a, his, d; zw. Umkhr. His, d, fis, a.

T [55. I Cis-dur; II 6 Akk., H-moll mit vorgeh. 6. Die „Triole“ in der Obst., letztes ♪ derselben bildet eine Harmonie, welche als ⁴⁄₃ Akk., die erst. Umkhr. des Nbs.-Akks. (H, d, fis, a) der zw. Stufe von A, (D, fis, a, h) zu betrachten ist. III IV ⁴⁄₃ Akk. der Dom. von E mit vorgeh. 6 des Akks., welche sich auf dem IV aufl. und sich auf dem letzten ♬ zur 3 des B. schwingt.

[56. Trugf., ⁴⁄₃ Akk. des Nbs.-Akk. auf der siebenten Stufe von A (Stammakk. Gis, h, d, fis, erst. H, d, fis, gis, zw. Umkhr. D, fis, gis, h). II verm. 7 Akk. von H mit vorgeh. 5 durch die „Triole“ in der Obst.; im B. ist die 5 vorhanden. III H-moll mit vorgeh. 3, welche auch hier im B. schon liegt. IV verm. 7 Akk. von Fis.

[57. I Fis-moll; II D-dur über welchem die „Triole“ in der Obst. durchgde. N. bilden, deren letztes ♪ als erst. Umkhr. des verm. 7 Akk. von Cis (Stammakk. His, dis, fis, a) zu betrachten wäre, aber seiner Aufl. nach ein ⁶⁄₅ ist, dem Nbs.-Akk. auf der zw. Stufe von A entstammend, (H, d, fis, a) mit durchgden erhöhten B. und b; statt: D, fis, a, h; Dis, fis, a, his, um im III den ⁶⁄₅ Akk. von A-dur zu geben IV Dom.-Akk. von A mit vorgeh. 3, welcher in

[58. I II durch Trugf. zu Fis-moll wird. In der Obst. liegt die 3 des Akks., mit welcher eine, vier T. dauernde, stufenweise abwärts fallende rhyth. Bewegung beginnt. (Das gis und e in der Obst. als durchgde N. zu betrachten) III IV D-dur 6 Akk. die 3 der Tonart ist hier verdoppelt, sie ist nämlich im B. und in der Obst.

[59. I II ⁴⁄₃ Akk. der Dom. von Fis; die 3 des Akks. tritt erst auf dem vierten ♪ durch die Obst. ein; III 6 Akk. Fis-moll; IV 6 Akk. des falschen Drkl. von A mit vorgeh. 6.

[60. I II Dom.-Akk. von Fis mit vorgeh. 3; auf dem vierten ♪ durchgde N. im B.; III IV Trugf. nach E-dur; auf dem letzten ♪ durchgde N. in der Obst. (Die zw. Hälfte dieses T. ist gleichfalls als rhyth. Nachahmung der erst. Hälfte desselben anzusehen.)

[61. I II D-dur, 6 Akk.; auf dem II durchgde Noten in der Obst., III IV Gis-dur mit vorgeh. 8, Aufl. auf dem letzten ♪.

[62. I 6 Akk. Fis-moll; II verm. 7 Akk. von H mit vorgeh. 5; III IV Dom.-Akk. von E mit vorgeh. 3; dann auf dem letzten ♬ die 4 des Akks. als durchgde N. (Man betrachte die abwärtsgehende Phrase rhyth. 58, 59, 60, 61, 62.)

63. I II A-dur, 6 Akk. (melodische Gruppe, neues Mot.); III IV D-dur mit vorgeh. 3.
64. I H-dur, 6 Akk.; II dieselbe Harmonie mit überm. 5 in der Mittelstimme, in der Obst. durchgde N. (a); III IV Gis-dur, auf dem letzten ♪ Dom.-Akk. von Cis.

65. I II Cis-moll mit vorgeh. 3; viertes ♪ fal. Drkl. von D; III D-dur mit überm. 5 als durchgde N. um IV zu H-moll, 6 Akk. zu gelangen. Die Verdoppelung des B. in der Obst. (durch die 9) vorgehalten, findet auf dem IV Aufl.
66. I II ⁶⁄₅ Akk. A-dur, II durchgde N. (dis) im B., III IV Dom.-Akk. von A mit vorgeh. 5, Aufl. letztes ♪.

67. 68. 69. 70. 71. 72. 73.
A-dur Drkl. in verschiedenen Oktaven, wie am Anfange, wie T. 5.

[74. Fis-moll, D-dur in zwei Ansätzen.
[75. A-dur Drkl. als Schlussakkord.

Modulations-Ergebniss des ersten Abschnittes.

T. 1—20. **A-dur.** Fis-moll — E-dur — D-dur — Dom.-Akk. von A — E-dur — Fis-moll — E-dur — fal. Drkl. v. A — Dom.-Akk. v. Fis — Fis-moll — Dom.-Akk. v. E. — Nbs.-Akk. auf dem Leitton v. A — verm. 7 Akk. v. H — überm. 6 Akk. v. Cis — Cis-dur — H-moll — fal. Drkl. v. E — E-dur — Dom.-Akk. v. A — A-dur — Fis-moll — Cis-dur — E-dur — Dom.-Akk. v. E — E-dur — Dom.-Akk. v. A — A-dur — Fis-moll — Gis-dur — Dom.-Akk. v. Cis — E-dur — Dom.-Akk. v. Cis — Cis-moll — C-dur mit überm. 5 — E-dur — Dom.-Akk. v. Gis — des zweiten Abschnittes.

T. 20—36. **E-dur.** Gis-moll — E-dur — Cis-moll — E-dur — Cis-moll — Dom.-Akk. v E. — A-dur — Dom.-Akk. v. E — E-dur — Cis-moll — Dom.-Akk. v E — A-dur — Dom.-Akk. v. Cis — Cis-dur — kl. 7 Akk. v H — Dom.-Akk. v. H — verm. 7 Akk. v Fis — Fis-moll — überm. 6 Akk. v. Gis — Gis-dur — Dom.-Akk. v Fis — fal. Drkl. v H — H-dur — E-dur — E-moll — D-dur — D-moll — F-dur — Dom.-Akk. v F — F-dur — D-moll — E-dur — Dom.-Akk. v E — E-dur — F-dur — D-moll — E-dur — Dom.-Akk. v. E — Cis-moll — E-dur — Cis-moll — H-dur — Dom.-Akk. v. Gis — Gis-moll — Dom.-Akk. v. E — verm. 7 Akk. v Cis — des dritten Abschnittes.

T. 36—51. **A-dur.** Cis-moll — E-dur — A-dur — Fis-moll — A-dur — Fis-moll — E-dur — D-dur — Dom.-Akk. v. A — A-dur — Fis-moll — fal. Drkl. v A — Nbs.-Akk. der zw. Stufe v. E — Dom.-Akk. v. Fis — Fis-moll — Nbs.-Akk. auf dem Leitton v. E. — Dom.-Akk. v. E — Nbs.-Akk. auf dem Leitton v. A — verm. 7 Akk. v H — H-moll — überm. 6 Akk. v. Cis (T. 42 letztes ♩) in der Umkhr. (Stammakk. D, fis, a, his) Cis-dur — Nbs.-Akk. auf der 4 vom A — Dom.-Akk. v. E — E-dur — A-dur — A-moll — G-dur — G-moll — B-dur — G-moll — A-dur — E-dur — A-dur — B-dur — G-moll — F-dur — Dom.-Akk. v. D — D-dur — des vierten Abschnittes.

T. 51—67. **D-dur.** D-dur — H-moll — Fis-dur — H-moll — A-dur (T. 52—53) — D-dur — fal. Drkl. v. A — Dom.-Akk. v. D — überm. 6 Akk. v Cis, wie in T. 42 — Cis-dur — Nbs.-Akk. auf der zw. Stufe v A — Dom.-Akk. v. E — Nbs.-Akk. auf dem Leitton von A — verm. 7 Akk. v H (mit vorgeh. 5) — H-moll — verm. 7 Akk. v. Fis — Fis-moll — D-dur — verm. 7 Akk. v. Cis — Dom.-Akk. v. A — Fis-moll — D-dur — Dom.-Akk. v. Fis — Fis-moll — fal. Drkl. v A — Dom.-Akk. v. Fis — E-dur — D-dur — Gis-dur — Fis-moll — verm. 7 Akk. v. H — Dom.-Akk. v E — A-dur — D-dur — H-dur — Gis-dur — Dom.-Akk. v. Cis — Cis-moll — fal. Drkl. v D — D-dur — H-moll — A-dur — Dom.-Akk. v. A — Adur — Fis-moll — A-dur. —

erst. Abschnitt	zw. Abschnitt	dr. Abschnitt	viert. Abschnitt	Schluss
A-dur.	E-dur	A-dur.	D-dur	A-dur.
	Oberdominante.		Unterdominante.	

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dem geheimen Kommerzienrath und Hofpianofortefabrikanten W. Biese zu Berlin ist das Kommandeurkreuz des tunesischen Nischan-el-Iftikar-Ordens, dem Gesanglehrer am Gymnasium zu Quedlinburg, Musikdirektor Wackermann, der Königl. Kronenorden 4. Klasse verliehen worden.

— Herr Alfred Dregert in Köln, der begabte Komponist und verdienstvolle Dirigent, wurde vom Könige durch Verleihung des Musikdirektortitels ausgezeichnet.

— Der Domchordirector J. G. E. Stehle in St. Gallen erhielt für die Dedikation einer sehr gediegenen Orgelfantasie über die österreichische Volkshymne, vom Kaiser von Oesterreich das Ritterkreuz des Franz Josef-Ordens.

— Der preussische Finanzminister Bitter hat dem Oberbürgermeister Dr. Georgi in Leipzig seine musikgeschichtlichen Werke in elegantem Einband mit nachstehenden Briefe übersandt: „Berlin, 30. Juni 1881. Ew. Hochwohlgeboren wollen mir, da ich höre, dass es die Absicht ist, für das Alumnat der Thomana eine Bibliothek zu gründen, geneigtest gestatten, für diese als einen kleinen Beitrag 1) die Biographie S. Bach's in der neusten Ausgabe, 2) die Biographie Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach's, 3) mein Werk über die Geschichte des Oratoriums mit der ergebensten Bitte zu übersenden, diese Bücher dem gedachten Institute zustellen zu wollen. Es wird mir zur besonderen Ehre und Freude gereichen, mich in meinen literarischen Arbeiten, auch wenn deren Werth nur ein bedingter wäre, an der Stelle, an welcher Seb. Bach gelebt und gewirkt hat, vertreten zu sehen. Mit dem Ausdruck vorzüglicher Verehrung verharre ich Euer Hochwohlgeboren ergebenster Bitter, Königl. Preuss. Finanz-Minister." Darauf antwortete Herr Dr. Georgi: „Hochgeehrter Herr Minister! Ew. Excellenz haben durch Ihren gütigen Brief vom 30. v. Mts. und die denselben begleitenden für das Alumnat unserer Thomana bestimmten Werke uns, dem Rathe der Stadt Leipzig, und unserer Schule eine grosse Freude bereitet und hohe Ehre erwiesen. Wenn ich unseren Dank erst heute dafür ausspreche, so wollen Ew. Excellenz dies geneigtest damit entschuldigen, dass die Sendung erst

gestern in meine Hände gelangt ist. Ich brauche aber wohl kaum zu versichern, dass wir die uns erwiesene Auszeichnung in vollem Masse zu würdigen wissen. Ja, ich meine, dass Ihr jetziges Geschenk ausser der Belehrung und Anregung, die es an sich bietet, noch eine andere hohe Bedeutung für unsere Schule hat, indem es als glänzendes Beispiel dient, wie ein zu den höchsten Aemtern im Staate befähigendes wissenschaftliches Streben Hand in Hand gehen kann mit der Pflege der Musik, insonderheit der ernsten und erhebenden Musik, die ganz wesentlich durch unsere alten Thomas-Kantor unserem Volke gegeben worden ist. Wenn ich meinem Danke noch eine Bitte anfügen darf, so ist es die, dass Ew. Excellenz doch unserem Thomasschul-Chor einmal die Gelegenheit geben möchten, seinen Dank in Tönen Ihnen auszudrücken und dabei zugleich vor Ew. Excellenz den Beweis zu führen, dass die Pflege jener Musik, jetzt unter der Leitung des auch in Ihrem Vorworte erwähnten tüchtigen Kantors Rust, in einer unserer Schule und unserer Stadt zur Ehre gereichenden Weise fortgesetzt wird. Genehmigen Ew. Excellenz die Versicherung meiner ausgezeichneten Ehrerbietung, mit der ich die Ehre habe zu zeichnen Ew. Excellenz ganz ergebenster gez. Dr. Georgi, Ober-Bürgermeister."

— Paul Hiller, der Sohn Ferdinand Hiller's, welcher sich zum Opernsänger ausgebildet hat, stellte sich am vergangenen Sonnabend seinen engeren Landsleuten in Köln in einem Konzert der „Musikalischen Gesellschaft" vor. Er sang die grosse Arie aus dem „Fliegenden Holländer" und Lieder von Schumann und Hiller und fand den lebhaften Beifall des Publikums, den ebenso der Vortrag wie die wohlgebildete klangschöne Baritonstimme vollauf verdienten. Paul Hiller ist für die beginnende Saison als erster Bariton an das Stadttheater in Chemnitz engagirt.

— Das Königl. Konservatorium für Musik in Dresden veranstaltete vom 16. Juni bis 7. Juli sieben Aufführungen mit seinen Schülern. Aus den Programmen allein lässt sich schon die umfassende Thätigkeit der Anstalt und die allseitige musikalische Ausbildung, welche dieselbe ihren Schülern zu Theil werden lässt, ersehen. Der musikalische Produktionsabend brachte u. a. ein Quintett für Blasinstrumente von Briccialdi, der Orchesterabend Gade's Sommertag auf dem Lande, Volkmann's Serenade für Streichorchester und Haydn's G-dur Sinfonie. Eine Bemerkung am Schluss des Programms belehrt uns, dass das Orchester mit Ausnahme der Pauken aus Schülern des Konservatoriums bestehe. Daran schloss sich ein Abend für Solo-, ein andrer für Chorgesang, der nur auserwählte Lieder aus den verschiedensten Entwicklungsperioden des Chorgesanges bot, ihm folgte ein Opernabend mit Scenen aus den Meistersingern, aus Aida, Lohengrin, der Zauberflöte und Maurer und Schlosser. Der Klavierabend brachte u. a. Beethovens Klavierkonzert in C-dur I. Satz, Moscheles G moll Konzert I. Satz, Chopin's Andante spianato, Polonaise und Volkmann's Variationen über ein Thema von Händel für 2 Klaviere und den Beschluss machte der Kompositions-Abend mit eigenen Kompositionen von sechs Schülern und Schülerinnen des Herrn Prof. Dr. Wüllner, darunter das Trio von Braun, über dessen aussergewöhnlichen Erfolg der untenstehende Bericht aus Dresden Kunde giebt.

Wahrlich ein schönes Bild künstlerischer Thätigkeit bieten diese Programme, sie stellen dem unermüdlichen Streben des Direktors und der Lehrer der Anstalt ein glänzendes Zeugniss aus. E. R.

— Ein rührender Auftritt spielte sich am letzten Produktionsabende des königlichen Konservatoriums zu Dresden ab. Es wurden nur solche Kompositionen vorgetragen, die von Schülern dieser Musiklehranstalt herrühren. Nach der Vorführung mehrerer Kompositionen kam ein Trio eines 18jährigen Studirenden zum Vortrag, welches alle Zuhörer, die Professoren, wie die Freunde der Anstalt erst in Staunen, dann in Entzücken versetzte. Voller Melodien, zugleich frisch und von Originalität der Empfindung, riss es die Versammlung zum Hervorruf des Komponisten hin. Wer erschien, lange zögernd und sich schämend? Ein junger Mensch, hager und aufs dürftigste gekleidet, mit mangelhaft genährtem Körper, auf den hohlen Wangen des Gesichts hektische Röthe mit dem Feuer der Kunstbegeisterung gemischt! Alle Welt fühlte instinctiv: Hier hatte der Genius der Kunst sich als gebrechliche Hülle einen der ärmsten Erdensöhne ausgesucht! Der Gegensatz zwischen der schöpferischen Kraft des Genius und der Trübseligkeit der menschlichen Erscheinungsform sprang so in die Augen, sass so in den warm empfindenden Herzen, dass sofort eine Sammlung für den jungen Komponisten — Braun ist sein Name — veranstaltet wurde, die viele Hundert Mark Ertrag ergab und zunächst hinreicht, den talentvollen Jüngling den unwürdigen Verhältnissen, in denen er schmachtet, zu entziehen. Hoffentlich wird durch die Grossmuth dieser Menschenfreunde der Musik ein vielversprechendes Talent erhalten.

— Die erste Druckausgabe des ersten Werkes von Mozart hat Herr Weckerlin, Bibliothekar des Pariser Konservatoriums, in einem alten Karton der Bibliothek aufgefunden. „Es ist eine wahre Mine für Entdeckungen und Ueberraschungen, diese Konservatorium-Bibliothek" sagt Weckerlin, „ich glaubte sie längst von Grund aus zu kennen, und es passirt mir oft, dass ich mich vom Gegentheil überzeugen muss. Mit dem Entfernen von Doubletten Mozart'scher Ausgaben beschäftigt — um ein wenig Platz zu schaffen, welcher bekanntlich in der Bibliothek eine ebenso grosse Seltenheit ist, als das Wasser in Montmartre zur Zeit von Dumas père — kam ich auf eine sehr lange liegen gebliebene Mappe, welche das folgende Opus enthält: Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon, dédiées à Madame Victoire de France, par J. G. Wolfgang Mozart, de Salzbourg, âgé de sept ans. Œuvre première gravée par Mme Vendôme, ci-devant rue Saint-Jacques, à présent rue Saint-Honoré, à Paris, aux adresses ordinaires. Es ist nun schon eine hübsche Genugthuung für einen Bibliophilen, ein Exemplar der allerersten Ausgabe des allerersten Werkes von Mozart zu finden, aber dieses Exemplar ist obendrein dasselbe, welches Mozart der Mme. Victoire de France, Tochter von Louis XV., überreicht hat; es trägt das Wappen dieser Dame auf einem prächt-

vollen Einbande aus Saffianleder mit hocheleganten kleinen Beschlägen und blauseidenem Innenfutter. — Mozart's (französisch geschriebene) Widmung lautet: „Madame, die Versuche, welche ich Ihnen zu Füssen lege, sind ohne Zweifel mittelmässig, aber da Ihre Güte mir gestattet, sie mit Ihrem erhabenen Namen zu schmücken, ist ihr Erfolg nicht mehr zweifelhaft, das Publikum kann es nicht an Nachsicht fehlen lassen für einen Autor von sieben Jahren, der unter Ihren Auspicien auftritt. Ich wollte, Madame, dass die Sprache der Musik diejenige der Erkenntlichkeit wäre; dann würde ich weniger verlegen sein, Ihnen von dem Eindruck zu sprechen, den Ihre Wohlthaten in meinem Herzen zurückgelassen. Die Erinnerung daran werde ich in mein Land mitnehmen, und so sehr die Natur, welche mich als Musiker erschaffen hat wie sie die Nachtigallen erschafft, mich inspiriren wird, der Name Victoire wird in meinem Gedächtniss eingegraben bleiben mit jenen unverlöschlichen Zügen, welche er in den Herzen aller Franzosen trägt. Ich bin mit der tiefsten Achtung, Madame, Ihr sehr ergebener, sehr gehorsamer und sehr kleiner Diener J.-G. Wolfgang Mozart." Diese flammende Tirade, meint Herr Weckerlin, rührt ohne Zweifel von Grimm (dem Secretair des Herzogs von Orleans) her, Grimm war einer der wärmsten Gönner Mozart's. — Dieses Exemplar ist wahrscheinlich seit 1794 nicht aus dem einstigen Karton herausgenommen worden. — In Goschler's Buch ist übrigens jener Brief Mozart's gleichzeitig mit der Widmung von Opus 2 Madame de Tessé angegeben.

(Musik-Welt nach dem Menestrel.)

Baltimore. Das letzte Sinfonie-Konzert im „Peabody-Institute" brachte unter anderem auch Asger Hamerik's neuestes Werk, welches er letzten Winter hier geschaffen: seine „Sinfonie poetique" (op. 29). Es ist die erste Sinfonie des Direktors der Peabody-Konzerte, und der grosse Wurf ist ihm vortrefflich gelungen. Er hat das Werk „poetische Sinfonie" genannt, und was der Name verspricht, das hält die Sinfonie. Die Gedanken sind von grosser Schönheit, Ergüsse einer warmen, gemüth- und seelenvollen Künstlernatur, einem tief poetischen Herzen entströmt und darum auch zum Herzen sprechend. Diese Gedanken werden in reizvoller Form und mit dem grössten Geschicke in der Handhabung der Orchestermittel geboten. Was wir weiter in der Sinfonie noch besonders hoch anschlagen, ist die abgerundete schöne thematische Gestaltung, die uns öfters an unsere grossen Sinfoniker erinnert. Der dritte Satz — Andantino — scheint uns weniger aus einem Gusse zu sein, wie die übrigen, indessen wollen wir unser Urtheil darüber noch zurückhalten, bis wir die Sinfonie ein zweites Mal gehört haben, allein wir stehen nicht an, die Sinfonie das bedeutendste Werk Hamerik's zu nennen, eine musikalische Grossthat auf amerikanischem Boden. Allgemeiner und langanhaltender Beifall und Hervorruf folgten nach jedem Satze, am Schlusse aber erhob sich ein Beifallssturm, wie er nur selten im „Peabody-Institute" gehört wird, und die Anerkennung gipfelte in der Ueberreichung einer kostbaren Blumenspende und eines Lorbeerkranzes. Grosses Lob verdient das Orchester, dass sich ersichtlich alle Mühe gab, die Sinfonie ihrem Schöpfer zu Danke zu spielen.

Allgem. Deutsche Musikzeitung.

Dresden. Die „Dresd. Nachr." schreiben in No. 176: „Unser geschätzter Mitbürger Herr Hof-Pianofortefabrikant Kaps bekam am Mittwoch ein Telegramm nach Marienbad, durch welches er benachrichtigt wurde, dass I. K. H. die Frau Herzogin von Genua ihn am Freitag mit einem Besuch beehren wollte. Sofort reiste er nach hier und so erschienen gestern Mittag Se. Maj. der König und die Herzogin, im zweiten königl. Wagen deren Gemahl, der Marquis von Rapallo und Comtesse Tochter. Se. Maj. der König nahm huldvoll davon Notiz, dass Herr Kaps seine Badekur abgebrochen habe, und beehrten sämmtliche allerhöchsten und höchsten Herrschaften denselben in seiner Privatwohnung, nahmen den nach Ihrem bestimmten Flügel in Augenschein und hörten seinen herrlichen Ton, sich aufs eingehendste und lange mit unserem geschätzten Fabrikanten unterhaltend."

Halle a. S. Das Preisgericht der Gruppe XIII der Gewerbeausstellung (Musikal. Instrumente) bestehend aus den Herren Duysen*), Hof-Pianofortefabrikant, Berlin. Grimm, Hof-Instrumentenmacher, Berlin. Kühne, Pianofortehändler, Halle a. S. Steingräber, Pianofortefabrikant, Bayreuth. Dr. Stade, Altenburg und Otto Reubke, Univers.-Musiklehrer, Halle a. S. hat folgende Firmen der Auszeichnung für werth befunden. Die silberne Medaille erhielten: F. Hänel & Söhne, Naumburg a. S., Paul Werner, Dresden, Zierold & Co., Leipzig. E. Rosenkranz, Dresden, Robert Seitz, Leipzig. Die bronzene Medaille: Hölling & Spangenberg, Zeitz, Franz Götze, Dresden, C. R. Ritter, Merseburg, Ferd. Thürmer, Meissen, Lemcke & Ehrenberg, Schkeuditz, J. G. Irmler, Leipzig. Ehrenvolle Anerkennung: C. H. Bornkessel, Sangerhausen, Carl Aug. Henkel, Leipzig. Kretzsch & Rosa, Zeitz, E. Röhner & Co., Zeitz, F. Schmidt & Sohn, Zeitz, Geb. Suppe, Zeitz, Carl Wagner, Ww., Nordhausen, Wieck & Häusler, Dresden.

Köln. Der Pianist J. Kwast, seit längerer Zeit als Lehrer am Kölner Konservatorium thätig, hat soeben eine Berufung an das Konservatorium in Moskau erhalten. Wie wir hören, wird er jedoch seiner bisherigen Stellung erhalten bleiben.

Leipzig. Der Konzert-Direktion des Leipziger Gewandhauses wurde von den Erben des kürzlich verstorbenen Herrn Karl Friedrich Eduard Voigt ein Kapital von 6000 Mk. mit folgender von dem Entschlafenen getroffenen Bestimmungen überwiesen: . . . dass die neunte Symphonie von Beethoven alljährlich, oder, wenn sich einmal unbesiegbare Hindernisse in den Weg stellten, mindestens alle zwei Jahre zu einer, auch in den Solostimmen möglichst vollendeten Aufführung gebracht und die aufgelaufenen Zinsen von 300, resp. 600 Mk. bei der Hauptprobe an die dabei mitwirkenden Orchester-Mitglieder gleichmässig vertheilt werden. Wird die gestellte Bedin-

*) Herr Duysen gehört auch zu den Preisrichtern der Stuttgarter Ausstellung.

gung einer mindestens alle zwei Jahre stattfindenden Aufführung dieser Symphonie nicht erfüllt, so fällt das Kapital an meine Familie zurück . Sollte aber, was Gott verhüten möge, das Institut der Gewandhaus-Konzerte einmal zur Auflösung kommen, so ist das Kapital zu gleichen Theilen unter die Orchester-Mitglieder zu vertheilen.

Paris. Der Prix Chartier (für Kammermusik) wurde von der französischen Akademie der Schönen Künste in diesem Jahre Hrn. César Franck, Orgelprofessor am Konservatorium in Paris, zugesprochen.

Weimar, 11. Juli. Der Altmeister Franz Liszt, dessen Zustand in Folge eines Sturzes auf der Treppe während der vorigen Woche ernste Besorgnisse einflösste, hat am heutigen Nachmittag einen intimen Kreis von Verehrern durch seine wahrhaft jugendliche Spannkraft und die unerschöpfliche Frische seines Naturells ebenso überrascht, als hoch erfreut. Die bescheidenen Räume der Hofgärtnerei hatten sich mit Gratulanten gefüllt, welche dem Meister ihre Glückwünsche darbringen konnten und von ihm nicht nur mit der gewohnten Liebenswürdigkeit, sondern auch mit dem alten Humor empfangen wurden. Selbstverständlich kam hierbei die Tonkunst zu ihrem vollen Rechte, Frl. Timanoff, Konzertmeister Kömpel, Kammervirtuos Leopold Grützmacher erfreuten mit interessanten Novitäten. Die willkommenste Spende bot aber Meister Liszt selbst, als er sich an das Instrument setzte und seine bereits in gehobenster Stimmung befindlichen Gäste gemeinschaftlich mit Kömpel durch den Vortrag zweier Stücke entzückte.

Dresd. Journal.

Bücher und Musikalien.

Instruktive Klavierwerke von Heinrich Henkel. Besprochen von A. Naubert. Die Zahl der von diesem Komponisten zur Besprechung vorliegenden Hefte beträgt 6 und verräth uns das Vorwort des einen Werkes, dass dasselbe anzuwenden sei im Anschluss an des Verfassers „Ersten Klavierunterricht" und eine Notiz in einem andern Werke theilt uns mit, dass noch weitere Gaben dieses Komponisten auf demselben Felde zu erwarten seien, so dass wir es hier also offenbar mit einem Musiker zu thun haben, der seine kompositorische Kraft hauptsächlich in den Dienst des Unterrichts gestellt hat. Die verschiedenen Einleitungen zu den einzelnen Werken theilen uns die Gesichtspunkte mit von denen der Komponist ausging: er war bestrebt, Stoff zur Entwickelung der Fingerfertigkeit zu geben, den Schüler zu veranlassen, selbst einen guten Fingersatz zu finden, zur Vervollkommnung einiger Spezialitäten der Technik ausgeführtere Tonstücke zu bieten und sämmtlichen Kompositionen soviel musikalischen Inhalt zu ertheilen, dass die Stücke gleichzeitig zur Förderung des Vortrags dienen können. Es wird am interessantesten sein, zu sehen wie H. H. seine Absicht, den Schüler zum Finden eines guten Fingersatzes zu veranlassen, zu erreichen bestrebt ist, die andern Gesichtspunkte verfolgen und erfüllen eigentlich mehr oder weniger alle guten und besseren instruktiven Klavierwerke und Etüdenhefte. Der Komponist geht von dem Grundsatze aus, sich in der Angabe der zu nehmenden Finger möglichst zu beschränken um die geistige Thätigkeit des Schülers zu reizen. In Folge dessen setzt er also in der Regel nur den einen neuen Finger wo eine neue Handlage zur Anwendung kommt, manchmal auch erst am Ende einer Lage den letzten zu nehmenden Finger und beim Beginn der neuen den Finger für die erste Note die in derselben vorkommt. Im Ganzen sind die Fingersätze also nur spärlich und nur da gegeben, wo sie durchaus nothwendig sind. Im Grunde ist das nichts Neues, sondern Etwas, welches von Vielen in der Neuzeit zum Prinzip erhoben ist, denn schon seit längerer Zeit hat man eingesehen, dass zu viel gegebener Fingersatz durchaus schädliche Wirkungen haben kann, wenngleich auch heute noch Musikalien erscheinen, bei denen fast ebenso viel Finger als Noten gedruckt zu sehen sind. Selbstverständlich tödtet ein solches Vorgehen jede geistige Thätigkeit des Schülers, ja, es schädigt bei Anfängern sogar das Notenlesen, da sie viel bequemer nach den Fingersatzangaben spielen, sich also eine geistige Thätigkeit sparen, und kein Hülfsmittel ist verwerflicher als ein solches, welches dem Denken des Kindes eine Arbeit abnimmt, da die Neigung zur Bequemlichkeit zu sehr verbreitet ist. Was geschieht, muss auch beim Klavierspielen bewusst geschehen und bewusst gethan werden. Ausserdem aber stumpft zu viel Fingersatz in den meisten Fällen das Auge für denselben ab und die Folge ist, dass er gar nicht beachtet wird. Nun soll der Leser nicht annehmen, dass durch das Spielen der Henkel'schen Unterrichtswerke der Schüler mit Sicherheit und von selbst zu einer allzeit richtigen Fingersetzung gebracht werde, es wird immer noch der strengen Aufsicht des Lehrers beim Ueben der Stücke bedürfen, ebenso seiner Hülfe, aber nicht bloss das Prinzip ist lobenswerth, sondern vor allem die Aufstellung desselben im Vorwort, einmal weil sie dem Schüler stets vor Augen geführt werden kann und zum andern, weil sie den Lehrer veranlasst, beim Spielen der Stücke den Schüler demgemäss zu behandeln, ihn also zum Selbstsuchen anzuhalten, und dann wird sich der Nutzen gewiss erweisen. Die uns vorliegenden Werke folgen sich ungefähr in der Schwierigkeit der Anforderungen. Opus 27, Dreissig Klavierstücke für die Jugend (Offenbach, André) sind kleine, 4 und 8 taktige leichte Sätzchen, in denen sowohl die technische Seite als auch die musikalische gleich gut berücksichtigt ist. Diese melodischen Stückchen, die progressiv geordnet sind, sind nach jeder Elementarklavierschule zu verwerthen. Schwerer sind die 2 Hefte des Op. 38, Zwölf Tonstücke leichterer Gattung (Ebendaselbst). Dieselben sind ungefähr

von der Schwierigkeit des Berlinischen Op. 100 und gehen etwas über dieses Werk hinaus. Sämmtliche Stücke enthalten guten Uebungsstoff und sind meistens auch unterhaltend. Das dritte Werk ist Op. 15, Instruktive Klavierstücke angehender mittlerer Schwierigkeit, 2 Hefte, (Leipzig, Kahnt). Musikalisch ist dies Werk am besten. Die Stücke sind grösser ausgeführt und theilweis als Uebungsstücke für Spezialitäten (z. B. Staccato, Tremolo etc.) geschrieben. Auch in diesem Hefte steigert sich die Schwierigkeit. Die hier innegehaltene Folge ist die vom Komponisten selbst angegebene. Ausserdem liegen uns noch 2 leichte Sonatinen für den Unterricht von demselben Komponisten vor (Op. 51) (Offenbach, André), die ungefähr die Schwierigkeit des Op. 38 haben. Auch diese Stücke sind gut gearbeitet und brauchbar. Jedenfalls dürfte sich die Ansicht der in Rede stehenden Werke verlohnen und sind wir der Ueberzeugung, dass mancher der geehrten Leser in ihnen guten Stoff für seine Schüler finden werde.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

L. Steinmann: Aus der Kinderwelt, op. 7. Potsdam, Aug. Stein.
= Rohde. Die ersten Veilchen.

Jean Vogt: Walzer, op. 121, No. 2. Berlin, Schlesinger.
= Schulhoff. Mazurka, op. 5, No. 3.

Franz Bendel: Der kleine Fähnrich, op. 107, No. 2. Breslau, Hainauer.
= Mendelssohn, 6 Kinderstücke.

Winke und Rathschläge.

Der Lehrer muss nicht allein über ein bedeutendes Wissen und Können verfügen, sondern zu beidem muss noch das Wollen hinzukommen. Neben seiner Fachbildung muss er Charakter und energischen Willen besitzen. Er darf nicht mit den ersten Eindruck, den seine Beobachtung empfängt, abschliessen und sich eine übereilte Meinung bilden, sondern er muss suchen die Individualität des Schülers immer tiefer und tiefer zu durchforschen. Er muss auf Unannehmlichkeiten und Täuschungen aller Art gefasst sein und das Ohr offen und wach halten, damit er selbst jeden Augenblick für eigene Belehrung empfänglich sei. Er muss Lust und Freude daran haben, sich in die Persönlichkeit des Schülers zu vertiefen, und ebenso muss er in Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit das Studium desselben weder beginnen noch fortsetzen, wenn er sieht, dass es nutzlos ist und dem Schüler Schaden daraus erwächst. Zuletzt wäre es wohl nicht ganz unnöthig, dem Lehrer Mitleid für den strebenden Kunstjünger zu empfehlen, der sich seiner Hege und Pflege anvertraut hat. Ein Lehrer, dem dieses Gefühl seinem Schüler gegenüber fehlt, wird nie energisch, erfinderisch und ehrlich sein können.

Joh. S. Venzoni.

Meinungs-Austausch.

Herr W. Tappert ist so gütig, mir zur Berichtigung der Briefkasten-Bemerkung in No. 13 d. B., den Ursprung des Liedes: „Venus du und dein Kind" betreffend, folgendes mitzutheilen:

Venus, du und dein Kind,
seid alle beide blind

Von Jac. Regnart, Vice-Kapellmeister Kaiser Rudolf's in Prag. Text und Mel. in

„Kurtzweilige Teutsche Lieder zu dreyen Stimmen nach Art der Neapolitanen oder welschen Villanellen. Nürnberg, 1576."

(Ob in den früheren Ausgaben von 1573 u. 74 das Lied sich schon findet, weiss ich nicht. Der königl. Bibliothek fehlen die ersten Editionen.)

Forster's Sammlungen erschienen 1539 u. 1540.

„Auf meinen lieben Gott, trau ich in Angst und Noth", Gedicht von Sigismund Weingärtner (ungebucht!). Anonym zuerst in Förtsch „geistliche Wasserquelle", 1609, Dichter zuerst genannt 1648 im Erfurter Gesangbuch.

Berlin, 24. Juli 1881.

Ergebenst

Wilh. Tappert.

Herrn Anders in Dresden.

Hochgeehrter Herr!

Herr Prof. Emil Naumann, eine der gewichtigsten Autoritäten auf dem Gebiet der Mozartforschung hat schon vor zwölf Jahren in der ersten Auflage seiner „Deutschen Tondichter" ausgesprochen, dass jener von O. Jahn für apokryph erklärte Brief an den Baron doch wohl echt sein könne, da er zuviel, nicht von einem andern zu erfindende Genialität im Geiste Mozarts enthalte. In der nächsten Zeit soll der Mozart'sche Brief genau geprüft werden und wird sich ja dann wohl herausstellen, ob die Echtheit desselben anzuzweifeln ist. Der Einsender, welcher das Manuscript gesehen und Abschrift davon genommen, schreibt mir darüber:

„Da ich schon mehrfach Gelegenheit hatte, Originalbriefe von Mozart zu sehen, hielt ich den qu. Brief, sofort als ich ihn sah, für echt und kann mich trotz alledem und alledem zu einer entgegengesetzten Ansicht nicht bekehren. Die Jahn'schen Zweifel an der Echtheit des Briefes müssen doch auf ihre volle Wahrheit hin erst geprüft werden, wie aber soll dieselbe gefunden werden, wenn nicht der unumstössliche Beweis durch die Echtheit der Handschrift beigebracht werden kann. Die anachronistischen Stellen beweisen nichts, da sich solche öfters, ja selbst bei Göthe, vorfinden. Warum soll Mozart z. B. nicht in einem so langen Brief um seine Constanze angehalten haben. Meiner, allerdings unmassgeblichen Ansicht nach, hat auch Rochlitz nicht nach

dem Originale den Abdruck des Briefes besorgt, viel weniger hat er wie Jahn und nach ihm Herr Anders in Dresden meint, den Brief fingirt. Denn Rochlitz war unbeschadet seiner grossen Verdienste, nicht der Mann, um einen solchen Brief zu Stande zu bringen, von dem mir eine hiesige Schriftsteller Autorität sagte, dass er den für einen unserer ausgezeichnetsten Schriftsteller halten würde, der im Stande wäre, einen solchen Brief zu verfassen. Wie das Schriftstück in die Hände seines jetzigen Besitzers gekommen, werde ich in bälde zu erfahren suchen und Ihnen umgehend Mittheilung davon machen."

Berlin, 19. Juli 1881. M. B.

Hoffentlich wird es also bald gelingen, Klarheit in die tragische Angelegenheit zu bringen und werden sich alle Diejenigen, welche dazu beitragen und vor allen Dingen, Herr M. B. der sich bisher so grosser Mühe unterzogen, und bereitwilligst fernere Schritte in Aussicht stellt, den wärmsten Dank aller Musikfreunde erwerben. Emil Breslaur.

Anzeigen.

Verlag von Robert Forberg in Leipzig.
Neuigkeiten-Sendung No. 3. 1881.

Abt, Franz. Op. 582. Am Morgen. | Am Abend. | Zwei Gedichte von A. von Gottberg für vierstimmigen Männerchor
No. 1. Am Morgen. „Ein köstlicher Morgen." Part. u. Stimmen . . . 1. 50.
No. 2. Am Abend. „Es neigt der Abend." Part. u. Stimmen . . . . 1. 25.

Forberg, Friedr. Op. 32. Leichte, gefällige Stücke für Violoncellschüler. (Very easy and elegant pieces in the 1st position for the Violoncello. Morceaux très-faciles et gracieux dans la 1re position pour le Violoncelle) . . . . 1. 50.

Giese, Theodor. Op. 293. Lenzblüthen. Sechs leichte melodische Tonstücke für das Pianoforte.
No. 1. Tarantelle (Tarantella) . . . . —. 75.
„ 2. Kinderkränzchen. (Fête enfantine. Children feast) . . . . —. 75.
„ 3. Grossmütterchen singt' (Chanson de la grand' mère. Grand' mother's song) . . . . —. 75.
„ 4. Die beiden Fischerknaben. (Les deux petits pêcheurs. The two fisher-boys) . . . . —. 75.
„ 5. Gavotte . . . . —. 50.
„ 6. Trauermarsch. (Marche funèbre. Funeral-march) . . . . —. 75.

Gumbert, Friedr. Transcriptionen für Horn mit Begleitung des Pianoforte.
Heft 20. Händel, G. F. Andante. Largo. Adagio . . . . 1. 25.
„ 21. Haydn, Jos. Largo . . . . 1. —.
„ 22. Weber, C. M. von. Adagio . . . . 1. —.
„ 23. Pergolese, G. Tre giorni. Romanze . . . . 1. —.

Loeschhorn, A. Op. 172. Trois Impromptus pour Piano.
No. 1. A-moll . . . . 1. —.
„ 2. B-dur . . . . 1. —.
„ 3. As-dur . . . . 1. —.

— — Op. 173. La belle Bohémienne. Pièce caractéristique pour Piano . . . 1. 50.

Möhring, Ferd. Op. 102. Sechs Gesänge für vierstimmigen Männerchor.
No. 1. s'Ermsthaler Bäbele. „Die rauhe Alb hat Mädle viel." Schwäb. Chorstück von C. Schultes. Part. u. Stimmen . . . . 1. —.
„ 2. Die Raute. „Bald ruh ich in tiefem Grunde." Ged. v. C. Schultes. Part. u. Stimmen . . . . —. 75.
„ 3. Glorienschein. „Fragt ihr: Was mag der Glorienschein." Ged. v. Ferd. Maurer. Part. u. Stimmen . . . . 1. —.

Nürnberg, Herm. Op. 273. Frühlingsbilder. Zehn leichte und melodische Tonstücke für das Pianoforte komponirt und mit Fingersatz für den Unterricht versehen. (Au Printemps. 10 morceaux faciles et gracieux pour le Piano. In the Springtime. 10 easy and melodious Piano Pieces). Heft I—III . . . . à —. 75.

Rheinberger, Josef. Op. 122. Grosse Sonate (Allegro maestoso. Adagio. Allegretto (Minuetto) Alla Tarantella). Für das Pianoforte zu vier Händen . . . . 7. 50.

— — Hieraus einzeln: Alla Tarantella . . . . 3. —.

Vogel, Moritz. Op. 37. Vielliebchen. Lyrisches Tonstück für das Pianoforte . . . . 1. —.

— — Op. 38. An der Waldquelle. (Erinnerung an Marienbad). Salonstück in Form eines Rheinländers für das Pianoforte . . . . 1. 25.

— — Op. 39. Sprudelklänge. (Erinnerung an Karlsbad). Salonstück in Form eines Walzers für das Pianoforte . . . . 1. 25.

Wohlfahrt, Franz. Op. 66. Leichte Trios für Violine, Violoncello und Pianoforte. No. 6. F-dur 2. 25.

— Op. 70. Reise-Erinnerungen. Leichte Salon-Fantasien für Violine, Violoncello und Pianoforte.
No. 3. Im Süden . . . . 1. 25.

Emil Breslaur:
Musik-pädagogische Flugschriften.

Heft I. **Zur methodischen Uebung des Klavierspiels.** Preis 30 Pf.

Heft II. **Der entwickelnde Unterricht in der Harmonielehre.** (Einleitung. Klassen-Unterricht. Dur- und Molltonleiter.) Preis 30 Pf. Berlin, Hahn.

Heft III. **Ueber die gesundheitsschädlichen Folgen des unrichtigen Uebens.** Winke für Klavier-, Violin- und Orgelspieler. Preis 30 Pfg. Berlin, Rosenthal & Co.

Kompositionen für die Jugend.

Op. 10. **Drei Klavierstücke:**
1) Frohe Botschaft.
2) Abendempfindung.
3) Tänzchen.
Berlin, Fürstner. Preis 1.25 Mk.

Op. 14. **Sechs Kinderlieder** von Hoffmann v. Fallersleben für 1 Singstimme mit Pianoforte-Begleitung.
Leipzig, Schäfer. Preis 50 Pf.

Op. 12. **Romanze.** (Leichtes Arrangement.) Berlin, Garski. Preis 1 Mark.

Op. 13. **Serenade** von Haydn. Frei für das Pianoforte übertragen. Berlin, Fürstner. Preis 75 Pf.

In jeder Buchhandlung vorräthig:

Der liebe Gott geht durch den Wald.

Novelle
von
Adelheid v. Auer.

80 Seiten. Fein gebunden Preis 3 Mark.

Verlag von **Schulze & Co.**, Leipzig.

Für ein Klavier-Institut wird eine **tüchtige Klavier-Lehrerin gesucht.** Befähigung zum Unterrichte im Gesange erwünscht. Antritt womöglich 1. September cr. Näheres durch die Expedition des „Klavier-Lehrer" unter **X. 45** zu erfahren.

Das Königliche Konservatorium für Musik

in Dresden [illegible]

(Landhausstraße [illegible])

unter dem Allerhöchsten Protektorate [illegible]

beginnt am 1. September neue Unterrichts-Kurse. [illegible]

[illegible]

Die erste Abtheilung [illegible]

Die zweite Abtheilung [illegible]

Die dritte Abtheilung [illegible]

[illegible] **Instrumentalschule** [illegible] **Musiktheorieschule**, [illegible] **Sologesangschule**, [illegible] **Opernschule**, [illegible] **Schauspielschule**, [illegible] **Seminar für Musiklehrer und Lehrerinnen.**

Lehrer der ersten und zweiten Abtheilung. **Für Klavier:** [illegible] **für Violine:** [illegible] **für Violoncell:** [illegible] **für Kontrabass:** [illegible] **für die Blasinstrumente:** [illegible] **für Theorie:** [illegible] **für Chorgesang:** [illegible] **für Sologesang:** [illegible] **für Bühnenübung der Opernschüler:** [illegible] **für Schauspiel:** [illegible] **für allgemeine Literaturgeschichte:** [illegible] **für körperliche Ausbildung:** [illegible] **für Sprachen:** [illegible] **für Musikpädagogik und das Seminar:** [illegible]

Lehrer der dritten Abtheilung: [illegible]

[illegible] **Vorkenntnisse** [illegible]

Das **jährliche Honorar** [illegible]

[illegible] **Statuten** [illegible] **Jahresbericht** [illegible] **Fürstenau (?) (Hofmusikalienhandlung, [illegible]) Dresden**, [illegible]

[illegible] **Aufnahmeprüfung** [illegible]

Der artistische Direktor: Prof. Dr. **Wüllner**, K. Kapellmeister.

Der verwaltende Direktor: **Friedrich Pudor**, K. Hofrath.



Offene Stellen.

Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 30 Pfg. berechnet.

[illegible] [illegible]

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin SW., [illegible]
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin [illegible], Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Neuigkeiten-Sen

Abt, Franz. Op. 589. Am Morgen. | Zwei Gedic
Am Abend. | Männer
No. 1 Am Morgen. „Ein
No. 2. Am Abend. „Es

Ferberg, Friedr. Op. 32. Leichte, gefällige Stück
pieces in the 1st position for th
dans la 1re position pour le Vio

Giese Theodor. Op. 278. Lenzblüthen. Sechs k

…gische Zeitschrift,

… Mitwirkung

…k, Richard Wüerst, A. Haupt (Berlin), Louis Hiller (Cöln), Dr. Oskar Paul (Leipzig), Dr. Ado. (Taran… …nn (Dresden) u. A.

…gegeben

von

Professor Emil Breslaur.

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 16. Berlin, 15. August 1881. IV. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ein Widerspruch in der Intervallenlehre.

Von **Flodoard Geyer.**

Die Lehre von den Intervallen hat den Lehrern der Komposition viel Kopfbrechens gemacht. Bei alledem ist davon Manches unklar geblieben. Als Grundsatz ist anzunehmen, dass die Intervalle nach den Tonstufen benannt werden müssen, wie sie auf dem Notenplan erscheinen. Nur so gelangen wir zur Erforschung der Stufenverhältnisse.

Auf diese Weise nun sind c-e, c-es, c-eis, cis-e, cis-es Terzen, wobei zur Festsetzung der Stufenverhältnisse die chromatischen Zeichen einstweilen unberücksichtigt bleiben. Genauer werden, wie bekannt ist, die Grössenverhältnisse als: „gross, klein, vermindert, übermässig" bezeichnet. Hiernach leuchtet ein, dass das Verhältniss c-cis, auf welches es mit unserer Betrachtung abgesehen sein soll (indem es grade Zweifel erregt hat z. B. bei Albrechtsberger) keineswegs eine Sekunde genannt werden kann, indem die beiden Töne auf dem Notenplane keine verschiedene, sondern ein und dieselbe Stufe einnehmen. Wäre c-cis, wie für gewöhnlich angenommen wird, eine Sekunde, dann müsste auch c-cis, sobald cis in der höheren Oktave steht, eine None sein, denn sobald cis von c die zweite Stufe ist, so muss auch cis in der höheren Oktav die neunte Stufe sein. Da die None von c aber des heisst, so kann erst das Verhältniss von c-des eine Sekunde genannt werden, nicht aber das von c-cis. Die älteren Lehrer der Komposition haben, um sich zu helfen, einen Unterschied zwischen beiden Verhältnissen angenommen. Sie haben nämlich unterschieden zwischen einem kleinen halben Ton, für diesen galt ihnen c-cis, und einem grossen halben Ton, für diesen galt ihnen c-des, ohne Rücksicht übrigens auf die quantitativen Verhältnisse. Für den Ausdruck „halben Ton" setzen und setzten wir überall und (wie zu hoffen) ohne Widerspruch. „Sekunde". Denn die Stufe ist mindestens eine Sekunde, wiewohl man uneigentlicher Weise auch die Prime ein Intervall (Stufe?) nennt. Somit theilen also diese Lehrer die grosse Sekunde in eine grössere und kleinere Hälfte, was für spitzfindig gelten könnte, wenn nicht eine andere Betrachtung es gewissermassen rechtfertigte. Es ist die: dass die Töne cis und des wirklich zwei verschiedene sind. Nur die auf den Tasteninstrumenten eingeführte enharmonische Ausgleichung derselben lässt sie als gleich erscheinen. In der Vorstellung ist cis als Leitton zu d so hoch wie möglich, des als Septime von es so tief wie möglich zu denken und von Sängern, auch von Violinisten auszuführen. Beiläufig kann daher die verschiedene Schreibweise der wirklich verschiedenen Töne cis und des nie aufhören, so lange es überhaupt ein System der Tonkunst geben wird. Endlich muss aus noch einem anderen Grunde c-cis nicht als Tonstufe, sondern als auf einer und derselben liegend angesehen werden. Jeder chromatische Ton, der auf eben derselben Linie, auf eben demselben Raume des

Notenplanes steht, ist als nur eine Färbung desjenigen Tones anzusehen, mit dem er auf gleicher Stufe steht. Nicht ohne Sinn heisst er deshalb der chromatische d. h. sein farbiger Ton. So gehört cis zu c, dis zu d, eis zu e. Solche chromatisirten Stufen nennt man durchgehende Töne oder Durchgänge. Nämlich c geht durch cis nach d u. s. f. Cis ist kein Ton, der eine Veränderung in der Benennung der Harmonie hervorbrächte, so lange nicht der Bass sich ändert, daher auch die Durchgänge gegen den Grundton keine unharmonischen Querstände (Beziehungen, relationes) bilden, wohl aber ist dies mit des der Fall, eben weil es eine Stufe ist gegen c, des würde sofort eine Aenderung in der Bezeichnung der Harmonie zur Folge haben. Soll nun ähnlich c nach cis hin eine Stufe bilden z. B. bei einem Uebergange nach cis-dur oder moll, dann muss es his benannt werden, indem der Leitton nur durch die halbe Tonstufe (Sekunde, grosser Halbton) in die Tonica gehen kann, nicht aber weder durch die Prime, noch als Durchgang. So ist hinlänglich bewiesen, dass c-cis ein und dieselbe Tonstufe (Prime) nicht aber eine andere (Sekunde) einnimmt und dass c-cis in der andern Oktav eine übermässige Oktave und nicht eine None ist. Zu jener Annahme haben die Tasteninstrumente, wie das Piano und die Orgel, zunächst wohl die Veranlassung gegeben.

Die Verpflichtung und Berechtigung des ausübenden — gegenüber dem Werke des schaffenden Künstlers.

Von A. Naubert.

Der Komponist ist scheinbar in der glücklichen Lage, durch Bezeichnungen des Tempos wie des Vortrags, der Bindungen und Phrasirungen seiner Komposition sich und seinen Interpreten vor Missgriffen, die von Mitlebenden wie Nachfolgenden beim Vortrage seines Werkes gemacht werden könnten, im grossen und ganzen zu schützen. Der Dichter scheint es nicht so sicher in der Hand zu haben, die Zeichnung einer Figur seines Dramas so deutlich erkennbar hinzustellen, dass nicht irgend ein Darsteller derselben im Stande wäre sie anders zur Geltung zu bringen oder ihre Wirkung zu beeinträchtigen und dem Ganzen zu schaden. — Es muss bei dem Gedanken über die Lebendigmachung eines Geistesproduktes die Frage in uns auftauchen: Ist die Vorstellung, die sich der Schöpfer von der Darstellung seiner Schöpfung machte, die vollkommene oder auch nur die richtige, oder kann dieselbe durch den Reproduzenten vervollkommnet oder berichtigt werden? Bejahen wir das Erste, so giebt es für jedes Kunstwerk nur eine endgültig richtige Form seiner Vorführung, halten wir das Zweite für berechtigt, so gestatten wir damit jedem ausübenden Künstler ein Nachschöpfungsrecht an der vorhandenen Kunstschöpfung und es wird nicht ausbleiben, dass damit auch Missgriffe und verfehlte Vorführungen einen gewissen Grad von Entschuldigung sogar von Berechtigung erlangen werden. Wir können uns vorstellen, dass, getragen von vorherrschenden Strömungen und Geschmacksrichtungen, ganze Zeitperioden eine Darstellungsform für schön und der Sache entsprechend finden, die in späteren Jahren bei verändertem oder geläutertem Geschmacke als inkorrekt und das Werk schädigend angesehen werden müssen.

Jedes Geisteswerk ist ein Produkt seiner Entstehungszeit, es kommen in ihm die Anschauungen derselben zur Geltung und nur die grössten Geister, die „für alle Zeiten" leben, werden mit scharfem Geistesauge schon in kommende Zeiten hineinsehen und mit kühner Hand schon Antecipationen vornehmen und damit allerdings die Bedingung erschaffen, von der Mitwelt nicht verstanden und in Folge dessen angefeindet, von Gesinnungsgenossen höchstens gefeiert und angestaunt, vielleicht auch von ihnen nur halb begriffen zu werden. Im grossen und ganzen bleiben die Grundzüge des menschlichen Geistes und noch mehr des Gemüthes in allen Zeiten sich gleich, aber in ihrer Ausdehnung, Ausbildung, in ihrem Verhältniss zu einander sind sie in den verschiedenen Zeitperioden ungleich. Wir denken über so vielerlei Gegenstände in unserm modernen Zeitalter anders als unsere Vorfahren, sind empfindlicher oder weniger empfindlich gegen das Eine oder das Andere, wenn auch im allgemeinen die Begriffe von Recht und Unrecht, von Gut und Böse dieselben geblieben sind. Unsere Begriffe von Freundschaft und Liebe sind von denen unserer Vorfahren nicht verschieden, Hass und Liebe sind dieselben, aber unsere Art der Aeusserungen dieser Gefühle und die Darstellung derselben sind anders. Uns geht die Ueberschwänglichkeit in diesen Aeusserungen ab, die besonders das Ende des vorigen und den Anfang dieses Jahrhunderts kennzeichnet. Wir freuen uns auch der Schönheit und Erhabenheit der Natur, ohne in die Schwärmerei voriger Zeiten für dieselben zu verfallen. Ganz besonders sind unsere Begriffe von der Stellung unseres inneren Wesens zu dem des höchsten Wesens andere geworden, obwohl die ewigen Grund-

lagen dieselben geblieben sind und vielleicht schwer zu behaupten ist, es sei die Frömmigkeit früherer Zeiten eine grössere gewesen, wohl aber war sie eine andere. Aeusseres Leben, Geistes-, Herzens- und Seelenleben sind anders, obschon die Grundlagen dieselben sind. Aus dem allen folgt also, dass wir auch Geistesprodukte früherer Zeiten mit anderen Augen ansehen und in anderer Weise erfassen, also auch in anderer Weise darstellen werden. Das ist selbstverständlich und natürliche Folge. Ausserdem hat unsere Zeit mehr und mehr dem Individuum Veranlassung gegeben, sich selbstständiger und freier in seinem Denken und Fühlen zu entwickeln, der Egoismus ist damit grösser geworden, aber damit auch die Gabe, etwas von der subjektiven Seite eigenartig zu erfassen und auch wiederzugeben.

Darnach müsste also der Dichter der früheren Periode glücklicher daran sein als der Musiker, denn die klare Sprache desselben, würde doch viel sicherer die Richtung und die Weise angeben als die Noten der Komposition, die sich dem Interpreten auf Gnade oder Ungnade übergeben müssten. Es wird nicht zu bestreiten sein, dass der Geist des Wortes sicherer zu fassen ist als der des Tons. Wir müssten also für die Darstellung eines Musikwerkes auf der Tradition fussen — ein höchst unsicherer Boden und kaum über ein Menschenalter hindurch zuverlässig. Das menschliche Ohr ändert sich mit den Jahren, der Geschmack gleichfalls und eine solche unvergesslich festhaltende Tafel dürfte auch das beste Gedächtniss nicht sein, dass der Greis noch mit scharfen Strichen die Tonschrift wiedergeben könnte, die er als Jüngling in sich aufnahm. Es bleiben uns also vor allem die Anhalte, die der Schöpfer des Werkes selbst in den Bezeichnungen gab, mit denen er sein Werk versah. Die Bedeutung derselben ist aber nicht allzugross. In häufigen Fällen ist die Tempoangabe nur eine allgemeine, nicht metronomisirte, ebenso die Bezeichnung des Charakters des Stückes, wenn dieselbe nicht etwa gänzlich fehlt oder nur aus den Tempoangaben ungefähr herauszulesen ist, im andern Falle einzig und allein vom richtigen Erfassen des Interpreten abhängt. Die Stärkegrade sind durch die Ausdruckszeichen angedeutet, ihre Ausdehnung dagegen einzig und allein dem Vortragenden überlassen. Für die Tonfarbe aber fehlen die Bezeichnungen oft gänzlich, fast immer in *älteren* Werken, durch sie also einen Theil des geistigen Inhalts zur Erscheinung zu bringen, ist eine Aufgabe, die dem Vortragenden wieder allein zu lösen überlassen bleibt. Wenn ich nun speziell den Klavierspieler im Auge habe, so ist noch weiter zu berücksichtigen, dass sogar das Instrument von heute um soviel farbenreicher und darstellungsfähiger ist, abgesehen von dem grösseren Umfange, als das vor hundert Jahren. Dazu kommt ferner das Zunehmen der Technik, die heute doch eine andere ist als die vor diesem Zeitraume, und die durch ihre Vervollkommnung manches wesentlich anders zur Geltung bringen kann, als es vor dieser Zeit vielleicht selbst durch den Komponisten des in Frage stehenden Werkes geschehen konnte.

Der architektonische Bau, das formelle Element, wird, so nehme ich an, dem Vortragenden keine Räthsel zu lösen geben, an denen seine Kraft zu scheitern brauchte. Wohl aber könnte die logische Gedankenstrenge ein Kind unserer Zeit, das an geistreiche Impromptus und Intermezzis gewöhnt ist und dem Geistesfluge zu folgen nicht geübte Kraft besitzt, zu Missgriffen leiten. Stellen wir uns das Alles vor Augen, so können wir uns leicht denken, dass in vielen Fällen ein Werk früherer Zeit durch den Vortragenden gänzlich anders zu Gehör gebracht wird, als es die Absicht des Schöpfers war und nehmen wir die Berechtigung an, dasselbe vom Standpunkte unserer Geistes- und Gefühlsanschauung, vielleicht gar vom individuellen subjektiven Standpunkte behandeln zu dürfen, so ist damit der Willkür Thür und Thor geöffnet und Jeder hätte das Recht zu sagen, es wäre die Form seines Vortrags die seiner eigenen und als solcher berechtigteren Auffassung.

Denken wir dabei an unsern Heiligen, Beethoven, wie würden seine göttlichen Inspirationen profanirt werden! Wer aber will sagen: Dir ist das gestattet und Jenem ist's verboten? Soll das Publikum mit Zustimmen oder Ablehnen alleiniger Richter sein? Und doch kann man nicht die Forderung hinstellen, dass ein Kunstwerk nur eine einzige Form der Darstellung zulasse, es wäre das dem reichen Leben gegenüber, das in jedem solchen Werke pulsirt, eine zu büreaukratische Einseitigkeit, gegen die das Werk sich doch über lang oder kurz wehren würde. Es bleibt hierbei also nichts anderes übrig, als dass der Reproduzent die Verpflichtung übernimmt, sich mit äusserster Strenge an das zu binden, was ihm der Komponist in dem gebotenen Werke an Fingerzeigen für die Darstellung gegeben hat. Besser ist es, er bleibt hinter dem zurück, als er geht über dasselbe hinaus. Als zweites aber ist zu fordern, dass er nicht nur das Werk, was er zum Vortrag bringen will, studirt, sondern den Komponisten. Es wird aus andern Werken sich in ähnlichen Stellen Material finden lassen, die die Ergründung dessen, was einem an dem einen oder andern Orte dunkel scheint, ermöglichen und so wird sich nach und nach das Verständniss klären und der Geist des Ganzen erfasst und sachgemäss wiedergegeben werden können.

Ein universeller Geist erklärt sich in seinen Ausflüssen am sichersten und besten aus sich selbst. Es wird sich auch damit ein immer tieferes Erfassen und Erkennen, in Folge dessen auch ein immer besseres Wiedergeben der Eigenthümlichkeiten des betreffenden Autors ergeben, allerdings auch ein immer strengeres Festhalten und Ausbeuten dessen, was in den gegebenen Andeutungen für die Darstellung des Werkes vom Komponisten geboten ist. In sehr leicht zu erklärender Konsequenz wird im Laufe also auch das Subjektive des Spielens mehr zurücktreten und seine Leistung wird objektiver werden. Trotz alledem, und wenn alle Spieler diesen ernsten Weg wandelten, den z. B. in Bezug auf Beethoven nur Wenige gehen, werden die Leistungen der Einzelnen sich doch nicht schablonenhaft gleichen. Schon die Tongebung und die grössere oder minder grosse Ausdehnung der vorgeschriebenen Vortragszeichen, die mehr oder minder grosse elastische Behandlung der Tempi wird eine Verschiedenheit geben, die allerdings nur feinen Ohren merklich ist, die aber die Subjectivität des Spielers dem Objekte gegenüber vollständig zur Geltung kommen lässt. Wer aber über die gezogenen Grenzen mit seiner „eigenen Auffassung" hinausgehen will, der sehe sich vor, dass der Geist des Komponisten ihm nicht zurufe: „Du gleichst dem Geist den du begreifst, nicht mir!" Wem aber auf seiner Kunsthöhe nicht dieses zürnende Wort aus den Werken des grossen Genius entgegentönt, wem sie in ihrer Tiefe sich lächelnd offenbaren und vielleicht manchen Schatz zeigen, der selbst dem mühevollen Forscher noch entging, der mag mit seiner kunstgerechten Hand hinzuthun, was er fühlt und uns die neugewonnenen Lichtblicke in die Tiefen des fremden, von ihm selbst so gut erkannten Geistes eröffnen, der wird das Werk des grossen Vorgängers nicht verunzieren!

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Den Meyerbeerpreis, der dies Jahr auf 4500 Mark erhöht werden konnte, hat Engelbert Humperdink (Xanten am Rh.) davongetragen.

— Der Doktor der Musik und Präsident der Musikschule in Bengalen, der Raja Sourindro Mohun Tagore, wurde wegen seiner Verdienste um die indische Musik und Literatur zum Ehrenmitgliede und Meister des Freien Deutschen Hochstifts ernannt.

— Orgelbaumeister Rühlmann in Zörbig bei Magdeburg hat für eine in Halle ausgestellte Orgel den höchsten Preis, die goldene Medaille, welche keinem der sonst noch ausgestellten Musikinstrumente zugetheilt worden ist, erhalten. —

— Henry Ketten, der bekannte Pianist, hat auf seiner Rundreise durch Australien in 87 Konzerten 493 Stücke gespielt, darunter 17 Beethoven'sche Sonaten. Das Merkwürdige dabei ist, dass der Künstler während der ganzen Rundreise kein einziges Stück zweimal vorgetragen hat. Derselbe erzielte in Australien eine Einnahme von ungefähr 40,000 Mk.

— Der Klaviervirtuos Alfred Grünfeld in Wien hat mit Herrn Amberg aus Newyork einen Vertrag für eine sieben Monate währende Konzertreise durch Amerika abgeschlossen. Der Künstler erhält ausser freier Hin- und Rückreise und freiem Aufenthalte 25,000 Dollars Honorar, wovon bereits zehntausend Gulden als Angeld bei einem Wiener Bankhause niedergelegt sind.

— Komponisten, die, gleichviel zu welcher Zeit und in welchem Fache, dem Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien als Schüler angehört haben und sich um das Beethoven-Stipendium der Gesellschaft der Musikfreunde im Betrage von 500 Gulden bewerben wollen, werden erinnert, dass die Einreichungsfrist am 30. September d. J. abläuft. Nähere Auskunft ertheilt die Kanzlei der Gesellschaft der Musikfreunde.

— Von Ernst Friedrich Richter erschienen in Leipzig sechs Klavierstücke für Pianoforte.

— Die städtische Musikschule zu Znaim, unter Leitung des Herrn Heinrich Fiby ist, wie der Prospekt nachweist, im steten Aufblühen begriffen und zählt gegenwärtig 140 Zöglinge, welche im Solo- und Chorgesange, im Violin-, Flöten- und Klarinettenspiel und im Spiel von Blechblasinstrumenten unterwiesen werden. Im nächsten Jahre feiert die Anstalt ihr 25jähriges Jubiläum.

— „Alona" ist der Titel der zweitbesten Oper, welche bei dem Frankfurter Preisausschreiben mit Rheinthalers „Käthchen von Heilbronn", die den Preis davon getragen hat, in engste Wahl kam. Der Text ist, wie man jetzt erfährt, von J. O Prechtler, die Komposition von dem in Frankfurt lebenden Musiker Wilhelm Hill, einem Vetter des bekannten Schweriner Kammersängers. „Otto der Schütz", die dritte der zur entscheidenden Wahl zugelassenen Opern ist von Max Josef Beer in Wien komponirt, Text nach Kinkel von Paul Mannsberg.

— Die Lortzing'schen Erben hatten bekanntlich durch ihren Vertreter Hatz in Wiesbaden die General-Intendantur der Kgl. Schauspiele in Berlin auf Auszahlung der Tantième für die vom Jahre 1870 ab stattgehabten Aufführungen der Lortzing'schen Oper „Czaar und Zimmermann" verklagen lassen. Nachdem die Erben ihren Prozess in allen Instanzen verloren, hat Se. Excellenz der General-Intendant von Hülsen, mit Rücksicht auf die Vermögenslage derselben und aus Pietät für Lortzing, bei des Kaisers Majestät den Antrag gestellt, den noch lebenden 5 Kindern Lortzing's eine Unterstützung in Höhe der reglementsmässigen Tantièmen für die Aufführung der

Lortzing'schen Werke auf der Königl. Bühne in Berlin, vom 1. Januar 1871 ab auf die Zeitdauer von elf Jahren zu gewähren. Da mit dem Ende des laufenden Jahres die Schutzfrist für die Lortzing'schen Werke überhaupt abgelaufen ist, so entsprechen die erwähnten elf Jahre der streitig gewesenen Zeit. Dem Antrage ist Allerhöchsten Ortes stattgegeben worden und haben die Lortzing'schen Erben somit im Wege der Gnade Dasjenige erhalten, was sie im Wege Rechtens nicht erstreiten konnten.

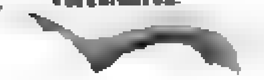
— Das Freie Deutsche Hochstift hielt am 3. Juli im Göthehause eine feierliche Meistersitzung ab, bei welcher der Protektor des Hochstifts, der Grossherzog von Sachsen-Weimar, den Vorsitz führte. Der Grossherzog hatte zu Anfang des Jahres den Obmann des Freien Deutschen Hochstifts, Herrn Dr. Volger, in einer Audienz empfangen und sich von demselben über die Thätigkeit des Fr. D. H. und die Leistungen der Stiftsgenossen Bericht erstatten lassen. In Folge dessen und unter dem Eindrucke, den der Besuch des Göthehauses mit seinen literarischen Schätzen auf denselben hinterlassen, übernahm er das Protektorat über das Hochstift. Auch der König von Schweden, Meister des Freien Deutschen Hochstifts, beehrte das Göthehaus vor kurzem mit seiner Gegenwart.

— Robert Franz, der berühmte, in Halle lebende Liederkomponist, hat sich veranlasst gesehen, in No. 80 der „Saale-Zeitung" eine Lanze „zur Ehrenrettung Mozart's" einzulegen. Sie wendet sich gegen Thibaut's Angriffe, die sich in den schärfsten Ausdrücken gegen Mozart's Bearbeitung von Händel's „Messias" ergehen, Angriffe, die neu erhoben worden waren. „Damit es nun aber nicht den Anschein gewinne", schreibt Franz, „als billige man hier stillschweigend jene skandalösen Schmähungen, so weise ich sie im Nachfolgenden mit der Entrüstung ab, zu welcher sich jeder Musiker, der seine Kunst und ihre hohen Meister liebt, für verpflichtet halten muss. In den letzten Jahren hat die Frage über die „Bearbeitung älterer Tonwerke" — besser: „die Ausführung des Akkompagnements" — zu lebhaften Debatten Anlass gegeben, die im Wesentlichen doch nur ein Streiten um des Kaisers Bart sein dürften. Zu Bach's und Händel's Zeiten war die Akkompagnementskunst, d. h. die Fertigkeit auf Grund der Bezifferung des Basso continuo in freier Improvisation die harmonischen Ergänzungen auszuführen, in hohem Grade entwickelt. Zumeist leiteten Bach und Händel, persönlich akkompagnirend, vom Cembalo oder von der Orgel aus das Konzert! man stelle sich vor, in wie wundervollen Formen sie diese Aufgabe gelöst haben mögen! Mit Haydn und Mozart änderten sich diese Verhältnisse. Das von ihnen unter ganz anderen Bedingungen fundirte Orchester machte es mehr und mehr nothwendig, die früher der Improvisation anvertrauten Partien in Notenschrift zu fixiren, was denn weiter zur Folge hatte, dass die Akkompagnementskunst allmälig in Verfall kam. Dieser Verfall wird wohl Mozart in erster Linie veranlasst haben, Händel's Continuo zum „Messias" mittelst bestimmter Ergänzungen zu stabiliren. Dass er die schlechterdings gebotenen Ergänzungen in vollendet schönen Formen zur Darstellung brachte, darüber herrscht bei allen Unbefangenen nur Eine Meinung. Die neue Epoche verdrängt denn auch das Cembalo durch den Flügel, der es jedoch in keiner Weise ersetzt, denn ein Reiss-Instrument entwickelt ja eine sehr andere Tonqualität als ein Schlaginstrument. Die klare Erkenntniss dieses Uebelstandes hat wahrscheinlich darauf hingewirkt, dass Mozart zu einem anderen Begleitungsmaterial griff; was Händel früher dem Cembalo bei den Arien improvisirend anvertraute, übertrug der neuere Meister jetzt Orchesterinstrumenten und da der „Messias" sehr mager instrumentirt worden ist, so erweiterte er auch noch die Instrumentation in den Chören. — Nebenbei sei hier bemerkt, dass Händel das Akkompagnement seiner Arien stets auf dem Cembalo und nicht auf der Orgel ausführte — letztere fungirte nur in den Chören. Diese Thatsache weist Chrysander in seinem Saal-Artikel nach. Dass nun aber Mozart die Ausführung des Akkompagnements nicht der Orgel — wie Thibaut es haben will und die doch, nach Chrysander, bei den Arien ganz zu schweigen hat — sondern Orchesterinstrumenten übergab: dies war der Grund, durch den sich Thibaut zu seinen unqualifizirbaren Angriffen auf Mozart verleiten liess. Wie wenig Notiz die Welt jedoch von ihnen genommen hat, geht aus dem Faktum hervor, dass man trotz der Thibaut'schen Verurtheilung in Deutschland, England und Amerika Händel's „Messias" nur mit Zugrundelegung der Mozart'schen Bearbeitung aufgeführt hat, man müsste denn dem Experiment in Halle die Ehre anthun, es für den Beginn einer neuen Aera der Aufführungen des „Messias" zu halten."

— In Leipzig starb am 27. v. M. der Professor der Musik, Joh. Christian Lobe. Einem Nachrufe, welchen ihm die „Leipz. Ztg." widmet, entnehme ich folgende biographische und kunstgeschichtliche Notizen: Am 30. Mai 1797 im klassischen Weimar als der Sohn eines Musikers geboren, verrieth er schon als Knabe ein hervorragendes Talent für die Flöte, die Erbgrossherzogin Maria Paulowna, die Mutter der deutschen Kaiserin, liess ihn auf ihre Kosten bei dem Kapellmeister Müller und dem Musikdirektor Riemann ausbilden, und der geweckte Knabe machte solche Fortschritte, dass er bereits in seinem 14. Lebensjahre ein beifällig aufgenommenes Konzert auf der Flöte im weimarischen Hoftheater blasen durfte. In demselben Jahre trat er auch im Gewandhaus zu Leipzig mit gleichem Erfolge auf. Schon früh nahm ihn Karl August als zweiten Flötisten in seine Hofkapelle auf, und Lobe vervollständigte seine wissenschaftlichen und künstlerischen Kenntnisse von Jahr zu Jahr auf autodidaktischem Wege mit seltenem Fleiss, so dass er bald mit schriftstellerischen Arbeiten in der „Allgem. musikal. Zeitung" in Leipzig etc. auftreten konnte. Damit aber nicht zufrieden, wagte er sich auch frühzeitig an's Komponiren und setzte nach und nach 7 Opern, die er indess später selbst als unreife Produkte wieder verwarf. Seine erste in Weimar zur Aufführung gekommene Oper war „Wittekind", zu welcher er auch den Text dichtete. Dann folgten „Die Flü-

bustier“ nach einem Libretto von Gehe, am 5. September 1829, und dieser 1833 „Die Fürstin von Granada oder der Zauberblick“, eine grosse fünfaktige Zauberoper mit Tanz, Pantomimen und Tableaux, in der die Hauptrollen Zoïra und Ritter Harita mit den ersten Gesangskräften der Goethe'schen Schule, mit der Unzelmann und Strohmeyer besetzt waren und die dem Komponisten reiche Ehren eintrug. Gleichfalls Anklang fanden auch die späteren Opern „Der rothe Domino“ und „König und Pächter“. Nebenbei trat er auch als Flötenvirtuose mit grosser Anerkennung gastirend in Berlin, Wien etc. auf. Zu seinen noch in den dreissiger Jahren erschienenen Kompositionen gehören 2 Ouvertüren fürs ganze Orchester, ein Flötenkonzert, Variationen für Flöte, Arrangement für's Pianoforte, eine Caprice und Variationen für Klavier, 2 Quartette für Klavier, Viola und Violoncell, alles in allem gegen 40 Instrumentalwerke, von denen die meiste Verbreitung seine Ouvertüre „Reiselust“ fand. Auch beschäftigte er sich um diese Zeit dichterisch, wovon eine in der „Zeitung für die elegante Welt“ abgedruckte Novelle von psychologischer Feinheit Zeugniss gab. Ferner gründete er um 1840 ein umfassendes Lehrinstitut der musikalischen Komposition nach neuer Methode, die sich rasch bewährte und ihm von allen Seiten Schüler zuführte. 1842 legte er seine Stelle als Kammermusikus nieder, wurde vom Grossherzog Karl Friedrich wegen seiner ausgezeichneten theoretischen Kenntnisse zum Professor der Musik ernannt, erweiterte sein Institut und verlegte dieses 1846 nach Leipzig, wo er die Redaktion der Breitkopf-Härtel'schen „Allgemeinen Musikzeitung“ übernahm und bis 1848 fortführte. Ausserdem gründete er die „Fliegenden Blätter für Musik“, welche zwar etwas einseitig, aber unparteiisch, ebenso wie seine „Musikalischen Briefe“ vom kritischen Standpunkte Vorzügliches boten. Ferner schrieb er noch „Lehre von der thematischen Arbeit“ (1846), „Aus dem Leben eines Musikers“ (1859), „Konsonanzen und Dissonanzen“ (1870), ein besonders interessantes Werk, vor allem aber sein epochemachendes „Lehrbuch der musikalischen Kompositionslehre“ (4 Bände 1850—1867), das wiederholt neu aufgelegt werden musste und zu den bedeutendsten Erscheinungen dieser Art gehört.

— Die Konzertdirektionen von Elberfeld, Crefeld und Barmen haben, dem Beispiele der holländischen Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst folgend, einen Beschluss gefasst, welcher für alle musikalischen Kreise interessant und für das Kunstleben der genannten Städte von hoher Wichtigkeit ist. Sie haben zunächst die Konzerttage in korrespondirende Reihenfolge gebracht und sich so in die Lage gesetzt, gemeinsam die Solisten für die Aufführungen zu engagiren. Dadurch werden den reproduzirenden Künstlern manche Hin- und Herreisen erspart, dieselben können innerhalb 8—10 Tagen in drei nahe bei einander liegenden Städten auftreten; die Konzertdirektionen sind, da natürlich die Unkosten für die Solisten vermindert werden, im Stande, in den Konzerten stets die hervorragendsten Künstler vorzuführen. Mus. Wochenblatt.



— Die Philharmonische Gesellschaft in New-York hat Zeichnungen für ein im Central-Park aufzustellendes Standbild Beethoven's eröffnet.

— In Richmond (Süd Amerika) brachte ein Kirchenkonzert der dort versammelten „Musiklehrerassociation“ folgendes charakteristische Programm: Orgelfuge in Gmoll von Bach (Fr. Welb.), Baritonsolo von Pinsuti, Konzertpolka von Paltrono (Bessie Joseph), Violinvariationen von Bériot (Goodgroom), Stücke für zwei Pianoforte von Bach und Ed. Kehs, Rossini's Tellouverture für Orgel, Duett aus Norma für zwei Cornet's, Potpourri aus Norma für Pianoforte und — — Trommelsolo des Trommelknaben Merschon von Shiloh. —

— Ueber einen Sonderling seltener Art schreibt man dem „Bund“ aus Bern: In letzter Zeit verstarb in Bonn der auch in weiteren Kreisen durch seine Kunstliebhabereien und seinen enormen Reichthum bekannte Baron van der Wies. Seiner Abstammung nach Holländer, hatte er sich schon frühzeitig in Russland durch einen sehr spekulativen Geist ausgezeichnet. Durch grosse Eisenbahnunternehmungen und andere vortheilhafte Spekulationen hatte er sich in verhältnissmässig kurzer Zeit zum Millionär aufgeschwungen. In den Ruhestand zurücktretend, baute er in Nizza, wo er sich im Winter aufzuhalten pflegte, die ihres Gleichen suchende Villa „Valrose“, und in Lugano, wo er den Sommer zubrachte, eine mit eben so viel Geschmack angelegte Campagna. An beiden Orten stellte er einen Konzertsaal her, welcher nach den neuesten akustischen Forschungen eingerichtet war, und in welchem Alles geboten wurde, was in dieser Beziehung zu wünschen war. Er hielt sich ein beständiges Orchester von 40 bis 50 auserlesenen Künstlern, welche bei ihrem Eintritt in die Kapelle, da er selbst ein grosser Musikkenner war, von ihm selbst geprüft wurden. Fast alle Abende fanden bei ihm die ausgesuchtesten Konzerte statt, zu welchen lange Zeit ausser ihm und seiner Familie kein Mensch Zutritt hatte. Erst nach und nach gelang es näher stehenden Bekannten, ihn zu bewegen, auch Andere dieser Kunstgenüsse theilhaftig werden zu lassen. So konnten Personen, die ihm gut empfohlen waren, und über welche ihm Zeit gelassen wurde, sich aufs genaueste zu erkundigen, jeweilen am Donnerstag Abend um 5 Uhr zu diesen Konzerten Zutritt finden, freilich nur gegen Vorweisung einer von ihm selbst ausgestellten Karte. Sonst blieb nicht nur sein Konzertsaal, sondern auch seine Villa jedem Publikum, selbst dem höchsten Adel, zum Aerger der Nizzaer Noblesse, aufs Hartnäckigste verschlossen. Nur in seltenen Ausnahmen gestattete er seinen Orchestermitgliedern, in einem anderen Cirkel oder Konzerte sich hören zu lassen, indem, wie er sagte, dieselben so bezahlt seien, dass sie ein anderweitiges Auftreten entbehren könnten. Hier und da gestattete er aber ausgezeichneten Künstlern, wenn sie sich in der Nähe aufhielten, gegen ein gutes Honorar in seinen Soiréen aufzutreten. Man erzählt sich, dass er für seine Kapelle alljährlich gegen 300,000 Francs verausgabte.

— Alexander Moszkowski erzählt im „Deutschen Montagsblatt“ aus Paris: Im Jardin Bouilliers

wird gegenwärtig ein Panorama mit beweglichen Bildern, Nordenskjölds letzte arktische Reise darstellend, gezeigt. Der Verfertiger dieses Panoramas hat offenbar mit einem vor den Schrecknissen der nordischen Eiswüsten gesträubten Pinsel gearbeitet, andernfalls hätte er nimmermehr eine ähnliche Klexerei zu Stande gebracht. Zu den schlimmsten Abenteuern, die der skandinavische Seeheld bestanden hat, gehört fraglos dieser grausige Wurf auf die Leinwand, den er nach seiner Rückkehr auszuhalten hatte. Der Anblick dieser Wandelbilder wurde noch durch die Erklärung eines Herrn, der ersichtlich die Expedition auf der Vega nicht mitgemacht hatte, und durch die begleitenden Klaviervorträge einer Dame verschärft. Diese Dame kannte nur einen einzigen Komponisten, nämlich Chopin, und liess diesen die sämmtlichen Kosten der musikalischen Erläuterung tragen. Sie hatte wohl eine dunkle Ahnung davon, dass es sich auf dem Panorama um eine Reise nach den Polen handelte, und hielt darum einen Polen für die geeignetste tonkünstlerische Zugabe. Mit welcher Feinfühligkeit sie dabei in der Auswahl der Stücke verfuhr, möge folgende kleine Tabelle zeigen.

Abfahrt aus dem Hafen — Valse, oeuvre posthume,

Gewittersturm — Mazurka in D;

Begegnung mit den nordischen Ureinwohnern — Gouvernanten-Scherzo (B-moll),

Kampf mit Eisbären — Variationen über „Reich' mir die Hand, mein Leben",

Die Gefahren der Eisberge — Romanze aus dem E-moll-Konzert,

Glückliche Heimkehr — Trauermarsch.

Frankfurt a. M. Am 7 Mai betrat der grosse Meister der Tonwelt, Franz Liszt MrFDH Grossherzoglich Sächsischer Kammerherr, Ehrendomherr zu St. Albano, von Freiburg im Breisgau nach Weimar heimkehrend, Goethe's Vaterhaus, um dasselbe eingehend zu besichtigen und den Obmann des F. D H durch einen Besuch zu ehren. Er, der von Stadt zu Stadt gefeiert, von Land zu Land mit den reichsten Huldigungen begleitet wird, der wahrhaft grosse Künstler und Mensch, widmete Goethe's Jugendschritten seine theilnehmendste Aufmerksamkeit und berührte Lotten's bescheidenes Spinett mit seiner Zauberhand.

Halle a. S., 30. Juli. Gestern und heute fand im Garten der hiesigen Ausstellung ein Preiskonzertiren statt, an welchem sich 14 Militär-Musikkorps des Ausstellungsgebietes betheiligten, nämlich die Kapellen der Regimenter 26 (Magdeburg), 71 (Erfurt), 72 (Torgau), 102 (Zittau), 103 (Bautzen), 106 (Leipzig), 32 (Meiningen), 36 (Erfurt), 66 (Magdeburg), 93 (Dessau), 96 (Altenburg), 100 (Dresden), 134 (Leipzig). Der Ausstellungsgarten war fast überfüllt, am Freitag waren etwa 1 00 Billets verkauft worden, heute war der Besuch noch stärker. Das aus den Herren Professor C. Reinecke-Leipzig, Professor Müller-Hartung aus Weimar und Kapellmeister Mühldörfer-Köln bestehende Preisgericht erkannte den ersten Preis (400 ℳ), der Kapelle des 1 Magdeburgischen Infanterie-Regiments No. 26 (Dirigent Herr Bohne) zu. Den zweiten Preis (300 ℳ), erhielt die Kapelle des 96. Altenburger Regiments (Dirigent Herr Schulz). Den dritten (200 ℳ), die Kapelle des 66. Magdeburger Regiments (Dirigent Herr Schulz). Den vierten (100 ℳ), die Kapelle des 36. Füsilir-Regiments (Dirigent Herr Wiegert).

Leipzig. Der Gründer und Besitzer einer der grössten Leipziger Klavierfabriken, Herr Julius Feurich, hat das Prädikat eines königl. sächs. Hofpianofortefabrikanten erhalten.

— H C. Schleinitz, der vor kurzem verstorbene Direktor des Leipziger Konservatoriums, hat diesem Institute 6000 Mark vermacht, deren Zinsen jährlich an zwei bedürftige und würdige, von dem Direktorium auszuwählende Schüler oder Schülerinnen zu gleichen Theilen als Beitrag zur Bezahlung des Unterrichtshonorars gewährt werden sollen.

London. Im Londoner Opernwesen steht eine wichtige Veränderung bevor, zu welcher der Mangel jedweder Subvention von Seite der englischen Regierung, sowie das Zurücktreten der bisherigen zwei leitenden Primadonnen, der Damen Patti und Nilsson, die nächste und unmittelbare Veranlassung gaben. Den beiden italienischen Opern Londons hatten nur die ungewöhnlichen Hilfsquellen der Riesenstadt das Gedeihen bisher ermöglicht, doch waltete in den letzten zwei Jahren ein derartiger Unstern über beiden Truppen, dass nun eine Verschmelzung derselben in Eine beschlossen wurde. Die beiden bisherigen Direktoren und Eigenthümer, die Herren Gye und Mapleson, verkaufen ihr ganzes Material, Koulissen, Kostüme, Aufführungsrechte der Opern, Instrumente und Partituren, einer Gesellschaft mit 450,000 Pfd. St. Kapital, an ihrer Spitze stehen die Earls von Dudley und Latham, Graf Gleichen (Hohenlohe) und Baron Ferdinand Rothschild. Die Hälfte des Kapitals, das auf 45,000 Aktien vertheilt ist, soll bereits gezeichnet sein. Die Vorstellungen werden in dem Coventgarden-Theater abgehalten werden, während Her Majesty's Theatre an die englische Operntruppe und während der Saison an andere Operntruppen, mit Ausnahme italienischer, verpachtet wird.

Paris. Die Klavier-Prüfungen am Konservatorium führten eine ganze Reihe von tüchtigen Spielern und Spielerinnen vor. Von den Herren erhielten die Abiturienten Casado und Mesquita den ersten Preis; von den Damen trug Frl. Taifamier ohne Nebenbuhlerin den Sieg davon. Das Prüfungs-Stück für die Herren war das „Allegro de Concert" von E. Wolff, für die Damen die Ballade in G-moll von Chopin.

Wien. Der Kapellmeister des Josephstädter Theaters in Wien hat die Violinen in seinem Orchester mit weiblichen Musikern besetzt. Die Geigerinnen, sämmtlich absolvirte Konservatoristinnen, die ihre Prüfungen glänzend bestanden haben, werden in schwarzer Kleidung „Dienst thun".

Bücher und Musikalien.

L. Steinmann: Op. 8. Die ersten Uebungen am Klavier. Potsdam, Aug. Stein.

— — Op. 9. Die gesammte Klaviertechnik. Ebendaselbst.

— — Op. 2. Drei Klavierstücke. Ebendaselbst.

Der verdienstvolle Lehrer unseres berühmten Pianisten Heinrich Barth hat im Op. 8 seine Ansichten über die erste Unterweisung eines Schülers, erläutert durch Material für Fingerübungen und verschiedene allmählig zum Schwereren fortschreitende instruktive Uebungsstücke, niedergelegt. Alles Gegebene wie die Anlage des kleinen Werkes lässt die volle Beherrschung des Gegenstandes und reiche Erfahrung Seitens des Autors erkennen. Da das Werk nur als Leitfaden für den Lehrer, nicht zum Selbstunterricht bestimmt ist, so ist dem denkenden Lehrer noch viel Gelegenheit gelassen, die kurz berührten Punkte weiter zu erörtern, event. das Uebungsmaterial auszudehnen. Die Klarheit, Kürze und Uebersichtlichkeit in der Behandlung des Stoffes machen das kleine Opus zu einem namentlich für angehende Lehrer werthvollen Hülfsmittel.

Op. 9 behandelt gewissermassen im Anschlusse an Op. 8, zwar nicht erschöpfend, aber doch in präcisen, auf gediegener Kenntniss beruhenden Andeutungen das Wesen der gesammten Klaviertechnik in systematischer Folge. Darum ist es ebenfalls allen Pädagogen als ein vortrefflicher Leitfaden zu eigener weiter erschöpfender Behandlung angelegentlichst zu empfehlen.

Op. 2 sind drei recht ansprechende, nicht schwere Klavierstücke — im Styl und Form dem „Liede ohne Worte“ ähnlich —, die sich leicht Freunde erwerben müssen.

Jul. Handrock: Op. 66. 2 Sonatinen für den Klavierunterricht. No. 1 C-dur, No. 2 G-dur. Leipzig, C. F. Kahnt.

— — Op. 73. Sonatine in C-dur. Ebendaselbst.

— — Op. 74. Leichte Sonatine in G-dur. Ebendaselbst.

— — Op. 86. Frühlings-Sonatine F dur. Ebendaselbst.

— — Op. 87. Leichte Sonate in G dur. Ebendaselbst.

Die sämmtlichen vorstehenden Musikstücke sind für den Unterricht bestimmt und erfüllen durch Einfachheit und Klarheit des Satzes, durch Wohlklang sowie durch die verschiedensten pädagogisch zu erörternden Momente, die aber dem Ganzen organisch eingefügt sind, diesen Zweck auf das beste. Aus allen Nummern spricht ein gesunder musikalischer Sinn, in der Frühlings-Sonate op. 86 und der Sonate op. 87 erhebt der Komponist die Schwingen sogar höher, ohne aber darum den Zweck seines Schaffens aus dem Auge zu verlieren. Wir lenken die Aufmerksamkeit der Pädagogen auf Handrock's Werke als sehr brauchbares Unterrichts-Material.

C. Böhmer: Op. 60. 73 Tonleiter-Uebungen für das Pianoforte zum täglichen Gebrauch. Magdeburg, Heinrichshofen.

Die Uebungen sind zwar sämmtlich in gleichlaufender Bewegung für beide Hände gehalten, im Uebrigen aber mannichfaltig gestaltet. Wenn der Uebende dabei nicht vergisst, jede Uebung auch so zu studiren, dass die linke Hand abwechselnd mit der rechten selbstständig hervortretend gespielt wird, wenn ferner der richtigen Accentuation der Figuren volle Aufmerksamkeit geschenkt wird, dann werden die 73 Uebungen für die wirkliche Ausbildung der Technik nutzbringend sein. Sorgfältig Studirenden sind sie zu empfehlen.

F. X. Chwatal: Op. 181. „Weihnachts-Symphonie.“ Ein musikalischer Scherz für das Pianoforte zu vier Händen und 12 Kinder-Instrumente. Magdeburg, Heinrichshofen.

Die Literatur dieser netten musikalischen Familienscherze ist nicht zu gross, daher muss eine so gut gemeinte Gabe, wie die obige, zumal sie wirklich musikalisch ist, dankbar entgegengenommen werden. Da das Stück schon vor längerer Zeit geschrieben ist, wird es Vielen bereits bekannt sein und kaum noch einer Empfehlung bedürfen.

Hermann Mohr: Op. 36. Zigeunermusik für Pianoforte und 3 Violinen, Klarinette und Violoncello ad libitum. Berlin, Carl Simon.

Mohr versteht es einfach, melodisch und charakteristisch zu schreiben. Die „Zigeunermusik“ hat diese Vorzüge und ist ausserdem für alle Instrumente sehr bequem spielbar eingerichtet. Exakt ausgeführt macht die Musik einen frischen, lebensfähigen Eindruck; sie verdient recht weite Verbreitung.

Aurel Wachtel: Közel és távol („Nah und fern“). Ungarische Musikskizzen für Klavier zu zwei Händen. Budapest, Verlag der Musikzeitschrift Apollo.

Der Komponist giebt in obigem Werke eine Sammlung von 12 Charakterstücken, die von vielem Talent zeugen und interessante Proben nationaler ungarischer Musik bieten. Die technischen Schwierigkeiten sind weniger bedeutend, als die, welche der Vortrag namentlich um des bekannten nationalen ungarischen Rhythmus willen, bereitet. Gut müssen die Stücke ausgeführt werden, etwa wie im Charakter freier Phantasie, sonst verfehlen sie den richtigen Eindruck. Wer sich das getraut, wird aber auch viele Freude an den Stücken haben. J. Alsleben.

Vierhändige Klaviermusik.

Besprochen von A. Naubert.

Wilhelm Lüke, Op. 8. Kleine Tonstücke mit Scalen- und Passagen Arabesken zur angenehmen und wirksamen Uebung der gebräuchlichsten Tongänge f. Pft. zu 3 u. 4 Händen. (Magdeburg, Heinrichshofen).

Wenn der Kranke irgend eine Medizin einnehmen soll, die recht schlecht schmeckt, so wickelt man ihm diese, wenn er dem schwächeren Geschlechte angehört, in irgend eine Oblate oder dergleichen, mit Hülfe deren dann der Zunge der Uebelschmack erspart wird. Solcher Medizin gleicht das in Rede stehende Werk. Wie man dem Kinde seine Pillen oder dergl. wohl in

eine Pflaume etc. steckt und das ahnungslose dadurch zum Nehmen des beifbringenden Mittels veranlasst, so wickelt der Komponist seine Anschlagsübungen, Tonleitern etc. in interessante Titel, z. B. die Mühle, Libellentanz, Fanfare etc. und lässt den Sekundaspieler, den Lehrer, die süsse Sauce zu der trockenen Speise, die der Primospieler, der Schüler, geniessen soll, zugiessen. Ob diese Ueberzuckerungstheorie richtig ist und zum Ziele führt, weiss ich nicht, der Komponist versichert, gute Resultate durch die Benutzung der kleinen Stücke, als dieselben noch Manuscript waren, erzielt zu haben. Ich habe keinen Grund diese Aussage zu bezweifeln, nur bin ich der Ansicht, der Schüler, der etwas ordentliches lernen kann und will, der hat die nöthige Energie, oder sie muss ihm anerzogen werden, vermöge deren er die technischen Uebungen, ohne dergleichen Versüsslichungen zu gebrauchen, genügend übt. — (Bravo! E. B.) — Ueber die Mache der kleinen Stücke kann ich mich nur lobend aussprechen, sie verräth ein Geschick des Komponisten, das vielleicht zu besserem Zwecke hätte ausgenutzt werden können.

Robert Wohlfahrt, Op. 101, Von Stufe zu Stufe, 50 instructive Uebungsstücke zu vier Händen f. d. ersten Klavierunterricht. (Hamburg, Rahter).

Es soll hier nicht erörtert werden, ob das vierhändige Spiel überhaupt nützlich für die Schule sei oder nicht, es giebt ja Freunde und Gegner dieser Disziplin. Die vorliegenden Sachen sind für den ersten Unterricht geschrieben, gehen in 4 Heften und 50 Nrn. nicht über die Lage der stillstehenden Hand hinaus und sind in Bezug auf guten, stufengemässen Fortschritt vorzüglich gearbeitet. Das erste Heft lässt beide Hände gleichmässig beschäftigt sein, im zweiten treten Pausen in der einen oder andern Hand ein und wird zum Schluss des Heftes die linke Hand selbstständig gegen die rechte beschäftigt. Während die Lagen beider Hände im ersten Heft gleich waren, sind sie am Ende des zweiten verschieden. Im dritten Hefte gleichlaufende Beschäftigung der Hände in Sexten, Terzen etc., Eintreten der Doppelgriffe. Im 4. Hefte vollständige Selbstständigkeit beider Hände. Diese Uebersicht mag Freunden der Unterrichtsmethode des 4-händigen Spiels von der guten Arbeit des Werkchens überzeugen und demselben zur Empfehlung dienen.

Eine vierhändige Sonatine in *F* dur von Kuhlau ist in dem Sammelwerk Classische und moderne Hausmusik für Pianoforte bei C. Simon in Berlin mit guter Angabe des Fingersatzes erschienen. Nach dem auf dem Titel dieser Sonatine stehenden Inhaltsverzeichnisse des Sammelwerkes enthält dasselbe eine Reihe guter Sachen und mache ich Freunde des vierhändigen Spiels auf diese Sammlung aufmerksam.

Arnold Krug, Op. 20. Fahrende Musikanten. Ländler und Walzer für Pianoforte zu 4 Händen mit beliebiger Begleitung der Violine und des Violoncellos. Ausgabe für Pfte. zu 4 Händen allein. (Leipzig, Forberg).

Das Werk besteht aus 4 Stücken, eigentlich nur aus 3, denn No. 4 ist die genaue Wiederholung der No. 1, nur die 16-taktige Einleitung, der ein Motiv aus No. 2 zu Grunde liegt, ist das einzig unterscheidende. Der Inhalt dieses Opus ist interessant und hat, wie alles von A. Kr., ein eigenthümliches Gepräge, die Arbeit ist leicht und zwanglos, der Klang angenehm, alles vereint sich zu stimmungsvollen Bildern. Ich glaube, dass das Werk allseitig freundlich aufgenommen werden wird.

Max Josef Beer, Op. 33. Was sich der Wald erzählt. Fünf lose Blätter für Pfte. zu 4 Händen. 2 Hefte. (Leipzig, Forberg).

Gemüthvolle, gutgearbeitete Stücke, harmonisch und rhythmisch interessant. Besonders No. 2 u. 5 haben mir gut gefallen. Die Ausführung verlangt guten Ton und Vortrag, doch nicht grosse Technik.

Jos. Rheinberger, Op. 13. Tarantella. (Leipzig, E. W. Fritzsch).

Ein Werk aus Rh.'s frühster Zeit, geschickt geschrieben, feurig schwung- und effectvoll. Das Studium desselben ist nützlich und unterhaltend, es fordert leichte Beweglichkeit und dürfte auch von Schülern der obern Mittelstufe gut bewältigt werden können.

Berthold Tours, Drei Charakterstücke im Orchesterstyl f. d. Pfte. zu 4 Händen. (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Die Bezeichnung „Orchesterstyl" wollte mich vermuthen lassen, dass die Stücken in ausgeführter, vielleicht symphonischer Form gearbeitet wären, das sollte aber eine Täuschung sein. Ein erster Theil in der Tonica, ein zweiter in irgend einer andern Tonart und dann die Rückkehr, das ist das Rezept nach denen die Stücke gemacht sind. Die Motive sind unbedeutend, besonders das erste von No. 1, die Arbeit ebenso. Es sind dem Ohre eine Menge von Härten zugemuthet, die im Orchester vielleicht durch den verschiedenen Klang der Instrumente gemildert werden, auf dem Klaviere aber dem Ohre unvermittelt zugehen. Im ganzen sind die Kompositionen etwas mässig und soll vielleicht darin und in dem vorher gerügten Mangel die Bezeichnung „Orchesterstyl" ihre Berechtigung finden. Die Durchsicht dieses Opus hat mir wenig Freude gemacht.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Stephen Heller: Saltarello, op. 77. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — St. Heller, Tarantelle.

Jos. Rheinberger: Präludien in Etüdenform, op. 14. Leipzig, E. W. Fritzsch. — Moscheles: Studien.

Winke und Rathschläge.

Der französische Geiger Rode besuchte Franz einmal in Dresden, Franz spielte damals 10 Stunden täglich und wurde dabei immer unfertiger und unsicherer. Rode sagte ihm, dass er kaum mehr als eine, höchstens zwei Stunden gespielt habe, aber immer nur das geübt, was er nicht gekonnt oder was ihm noch schwer geworden sei. Wir spielen immer unsre ganzen Konzerte, von A bis Z den ganzen Tag, das ist nicht nur nicht nöthig, es ist auch nicht gut. Man kann's mit zu vielem mechanischen Ueben so weit bringen, dass Einem das Leichte schwer und das Schwere doch nicht leicht wird. Recht lernt man etwas doch nur, wenn man mit dem ganzen Sinn bei der Sache ist, der Chiroplast thut's in keiner Sache. Drum ist's später so schwer, eine mechanische Fertigkeit zu erwerben — nicht weil die Gelenke steif sind, aber weil man zu viel im Kopfe hat und die Gedanken immer abschweifen von so etwas, was sie, wenigstens bei einem gescheidten Menschen, nicht lange fesseln kann: vielleicht einen Tag 8 Stunden, aber nicht 8 Tage lang eine Stunde.

* * *

Für das Klavier kann doch auch nur ein Klavierspieler ordentlich schreiben, dass es gut klingt, dass nicht die Dürftigkeit sondern der Reichthum des Instrumentes herauskommt. Die quartettartige Stimmführung kriegt man hier sehr bald satt, beim Klavier ist die Menge Einheit, die hat es dafür aber auch besser als jedes andere Instrument, und wenn es ein Mangel ist, dass der Ton nicht in gleicher Stärke gehalten werden kann, so ist das natürliche Verklingen des Tons auch wieder etwas musikalisch Schönes, und es ist eben Klavierstyl, nicht mit einzelnen und gehaltenen Tönen wirken zu wollen.

M. Hauptmann.

Anregung und Unterhaltung.

Dein wahrer Freund ist nicht, wer dir den Spiegel hält
Der Schmeichelei, worin dein Bild dir selbst gefällt. —
Dein wahrer Freund ist, wer dich sehen lässt die Flecken,
Und sie dir tilgen hilft, eh' Feinde sie entdecken.

Rückert.

* * *

Sprich nie Böses von einem Menschen, wenn du es nicht gewiss weisst, und wenn du es gewiss weisst, so frage dich: warum erzähle ich es?

Lavater.

* * *

Das Urtheil der Menge mache dich immer nachdenkend, aber niemals verzagt.

Platen.

Antworten.

Ich habe die in den letzten drei Wochen empfangenen Briefe leider noch nicht beantworten können. Die 45 Briefe und Karten welche ich vom 9.—23. Juli empfing und beantwortete, haben meine Ferienruhe doch in bedenklicher Weise beeinträchtigt, und wolle man gütigst gestatten, alles später Eingegangene nach meiner Rückkehr zu erledigen.

Herrn Prof. Sternle in University Seattle U. St. of America. Ihre Nachrichten haben mich hoch erfreut, wünsche herzlich Glück und hoffe bald wieder von Ihnen zu hören.

M. L. in Buenos Aires. Alles was Sie sagen, zeugt von hoher Begeisterung für unsern Beruf und reicher Erfahrung auf dem Unterrichtsfelde. Was das Verhältniss des Lehrers zur Familie betrifft, so beruht dies bei uns doch auf andrer Grundlage als bei Ihnen. Das von Ihnen Empfohlene würde hier ganz anders gedeutet werden.

Verlag von Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

Emil Breslaur: Technische Grundlage des Klavierspiels. II. Auflage. (Preis 5 Mark.)

Das Werk nimmt ganz besondere Rücksicht auf die Bildung vom Ton und Anschlag und sind durch Benutzung desselben die glänzendsten Resultate erzielt worden.

Emil Breslaur: Technische Uebungen für den Elementar-Klavier-Unterricht.
(Preis 2 Mark.)

Noten-Schreibschule

von

Emil Breslaur.

(II. Auflage). 2 Hefte à 15 Pfg.

Vom leichten zum Schweren vorwärts schreitend verbindet die Notenschreibschule in ächt pädagogischer Methode mit dem mechanischen Darstellen der Schriftzüge die Lehre von der Bedeutung der Noten und Notenzeichen und eine das Verständniss derselben vermittelnde kurzgefasste Elementartheorie. Schreiben, Lesen und Theorie gehen also Hand in Hand und dadurch wird die Methode zu einer durchweg anregenden, denn sie schützt den Schüler vor mechanischem Thun, in welches er durch blosses Notenschreiben unfehlbar verfallen muss. Deshalb haben auch Pädagogen von höchster Bedeutung sich anerkennend über das Werk geäussert, es hat überall freudigste Aufnahme gefunden und ist bereits in **vielen tausend Exemplaren** verbreitet.

Ganz besonders erwünscht dürfte sie solchen Musikschulen sein, in denen mehrere Schüler zugleich unterrichtet werden, denn sie bildet das Mittel, eine grössere Schüleranzahl zugleich nützlich zu beschäftigen.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Rud. Ibach Sohn

Hof-Pianoforte-Fabrikant Sr. Majestät des Kaisers und Königs. [10]

Neuenweg 40. **Barmen** Neuenweg 40.

Grösstes Lager in **Flügeln u. Pianino's.**
Prämiirt London. Wien. Philadelphia.

Emil Breslaur.

Kompositionen für die Jugend.

Op. 10. **Drei Klavierstücke:**
1) Frohe Botschaft.
2) Abendempfindung.
3) Tänzchen.
Berlin, Fürstner. Preis 1.25 Mk.

Op. 14. **Sechs Kinderlieder** von Hoffmann v. Fallersleben für 1 Singstimme mit Pianoforte-Begleitung.
Leipzig, Schäfer. Preis 50 Pf.

Op. 1a. **Romanze.** (Leichtes Arrangement.)
Berlin, Gurski. Preis 1 Mark.

Op. 13. **Serenade** von Haydn. Frei für das Pianoforte übertragen.
Berlin, Fürstner. Preis 75 Pf.

Op. 19. **Vier leichte Charakterstücke:**
1) Heimath.
2) Ueber Berg und Thal.
3) Am Bach.
4) Daheim.
Berlin, Schlesinger. Preis 1 Mk.

In dem Inserat in No. 15 unseres Blattes, betreffend

Königl. Konservatorium für Musik in Dresden,

muss es heissen

Lehrer der ersten und zweiten Abtheilung. Für **Klavier:** a) als Specialfach Herren Musikdirektor A. Blassmann (auch Partiturspiel), Professor H. Döring, Organist E. Höpner, E. Krantz, J. L. Nicodé (auch Ensemblespiel), G. Schmole, b) als obligatorisches Fach Herren Braunroth, Dittrich, Frl. Frank, Herren Organist Janssen, Müller, Oeser, Schmidt, Sigismond, **für Orgel:** Herren Organist Janssen, Hoforganist Merkel etc. [49]

Verlag von Fr. Bartholomäus in Erfurt.

Empfehlenswerthe

Musikalien für Gesang,

für Sopran und Tenor

von

Edmund Bartholomäus.

Op. 8. **Herzenswunsch,** Lied von E. M. Oettinger. Für Sopran oder Tenor. — Preis 75 Pf.

Op. 7. **Der Fischer,** Ballade von Göthe. Für Sopran oder Tenor. — Preis 1 M. 25 Pf.

Die Kritik äussert sich in folgenden Worten über den Werth obiger Tonwerke:

Op. 8. „Herzenswunsch" klingt an wie ein Mozart'sches Lied, so lieblich und einfach ist seine zweiperiodige Melodie; wer sie einmal in sich aufgenommen, dem wird sie lange wohlthuend in Herz und Ohr nachklingen. Zugleich liefert das Lied den Beweis, dass auch mit wenigen Accordfolgen sich etwas machen lässt, ganz im Gegensatz zu so vielen anderen neuen Lieder-Compositionen, die nach Kreuz und Quer, selbst im kurzen Liede von wenigen Tacten herumfahren, ohne auch nur eine Spur von sangbarer Melodie zu erzielen.

Op. 7. „Der Fischer" ist als Ballade natürlich grösser angelegt, bewegt sich aber gleichwohl in den einfachsten Weisen und klangvollsten Melodien. Im $^{6}/_{8}$ Tact entwickelt sich die Handlung der Ballade und zwar in ungesuchter aber wahrer, der Situation angepasster Malerei. Ein Zwischensatz im $^{3}/_{4}$ Tacte (Andante) enthält die klagende und verführerische Ansprache der Nymphe an den Fischer, sie kennzeichnet in der unruhig pochenden Klavierbegleitung der Beiden Seelen-Zustand und muss, falls diese Begleitung des Klaviers durch die Pedalharfe ausgeführt wird, noch mehr an Reiz und Wahrheit gewinnen. Gut vorgetragen wird die Ballade stets von grosser Wirkung sein, deshalb sei sie dem geschulten Sopran und Tenor dringend empfohlen. Dr. M.

Op. 40. **Wär' ich ein Vöglein auf grünem Zweig,** Gedicht von Margarethe Diehl. Für Sopran. — Preis 1 Mark.

Namentlich für Coloratur-Sängerinnen empfehlenswerth, daher auch als Konzert-Arie mit Erfolg zu verwenden.

Op. 21. **Ich bat sie um die Rose.** Lied für Sopran oder Tenor, eingelegt in das Lustspiel „am Klavier" von Grandjean. (Einzel-Abdruck aus dem Payne'schen Pracht-Album für Theater u. Musik. — Preis 50 Pf.

BERLINER SEMINAR

zur Ausbildung von

Klavier-Lehrern und Lehrerinnen

Luisenstrasse 35

(Zwischen Schiffbauerdamm und Karlstrasse).

Das Seminar macht es sich zur Aufgabe, Denjenigen, welche sich dem musikalischen Lehrfach widmen, Gelegenheit zu einer vielseitigen musikalischen, sowie zu einer tüchtigen methodischen und pädagogischen Bildung zu bieten und Lehrer heranzubilden, welche mit Erfolg, mit Lust und Liebe zu unterrichten, Freude an der Musik im Schüler zu wecken und zu fördern und den Musik-Unterricht zu einer bildenden Disciplin zu gestalten im Stande sein sollen.

Lehrgegenstände sind **1. Solo- und Ensemble-Klavierspiel. 2. Theorie und Komposition. 3. Methodik des Klavier- und Theorie-Unterrichts. 4. Pädagogik. 5. Musikgeschichte. 6. Uebungen im praktischen Unterricht** (Klavier-Theorie) unter Aufsicht des Direktors.

Honorar für die Mittelklassen 15 Mk. monatlich.
" " " Oberklassen 18 " "

Die Anstalt bietet auch solchen, welche das musikalische Lehrfach nicht zu ihrem Beruf erwählt haben, Gelegenheit zu gründlicher Ausbildung im Klavierspiel und in der Theorie.

Honorar für die beiden Fächer 12 Mk. monatlich,
für die Klavier-Oberklassen 18 " "

Mit dem Seminar verbunden ist die

Elementar-Klavier- u. Violin-Schule

in welcher Schüler von 6—15 Jahren im Klavierspiel und in der Theorie gegen ein monatliches Honorar von **9 Mark** unterrichtet werden.

Prof. Emil Breslaur.

Sprechzeit von 12—1 und 5–6 in der Anstalt.

Königliches Konservatorium der Musik zu Leipzig.

unter dem allergnädigsten Protectorate Sr. Majestät des Königs Albert von Sachsen.

Mit Michaelis d. J. beginnt im Königlichen Konservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus, und **Montag den 3. Oktober** d. J. findet die regelmässige halbjährliche Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Konservatorium eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Direktorium anzumelden und an vorgedachtem Tage Vormittags 9 Uhr vor der Prüfungs-Kommission im Konservatorium einzufinden. Zur Aufnahme sind erforderlich musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe übersteigende musikalische Vorbildung.

Das Königliche Konservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine, gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hilfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Kompositionslehre, Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell, Contrabass u. s. w., im Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel, Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang und Lehrmethode, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage, Geschichte und Aesthetik der Musik, italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den Herren Dr. **R. Papperitz,** Organist zur Kirche St. Nicolai, Kapellmeister **C. Reinecke,** Konzertmeister **Henry Schradieck, Fr. Hermann, Theodor Coccius,** Prof. Dr. **Oskar Paul,** Musikdirektor **S. Jadassohn, Leo Grill, Friedrich Rebling, Johannes Weidenbach, Alfred Richter, Carl Piutti,** Organist zur Kirche St. Thomä, **Julius Lammers, Bruno Zwintscher, Heinrich Klesse,** k. Musikdirektor Dr. **Wilhelm Rust,** Cantor an der Thomasschule, **Alois Reckendorf, Otto Dresel, Albert Elbenschütz, Julius Klengel, Alwin Schröder, Robert Holland, Oswald Schwabe,** Dr. **Fr. Werder.**

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 300 Mark, welches in 3 Terminen: Michaelis, Weihnachten und Ostern, mit je 100 Mark pränumerando an die Institutskasse zu entrichten ist. Ausserdem sind bei der Aufnahme 9 Mark Receptionsgeld, ein für alle Mal, und 3 Mark alljährlich für den Institutsdiener zu bezahlen.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der inneren Einrichtung des Institute u. s. w. wird von dem Direktorium unentgeltlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Juli 1881.

Das Direktorium des Königlichen Konservatoriums der Musik.

Dr. Otto Günther.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt (Berlin), Louis Köhler (Königsberg), Dr. Ferdinand Hiller (Cöln), Dr Oskar Paul (Leipzig), Dr Emil Naumann (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 17. **Berlin, 1. September 1881.** **IV. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Charakter- und Geistes-Eigenschaften des Musiklehrers.

Von **J. Alsleben.***)

Betrachten wir die zum Lehren nothwendigen **Charaktereigenschaften**, so ist wohl die **Neigung** zum Lehrberuf diejenige Eigenschaft, welche an erster Stelle gefordert werden muss. Sie giebt gewissermassen die Bürgschaft für das Vorhandensein der übrigen nothwendigen Charakter-Eigenschaften oder doch wenigstens für das ernste Streben, dieselben nach und nach zu erwerben. Sie schliesst selbstverständlich die Liebe zur Musik in sich, denn ohne diese würde ja schwerlich im Menschen der Wunsch rege werden, die etwaigen eignen musikalischen Kenntnisse Anderen mitzutheilen. Wenn dennoch eine grosse Zahl von Musiklehrern besteht, die unaufhörlich über die Last des Stundengebens klagt, so kann man sie nur fragen, warum habt ihr den Lehrberuf erwählt, wenn ihr keine Neigung dazu habt? Was hätte Euch gehindert, wenn ihr die Musik liebt, aber zum Lehren keinen Trieb verspürt, irgend einen andern Lebensweg zu wählen, der Euch noch Musse genug lässt, Musik nach eignem Gefallen zu treiben? Wer am Lehren Gefallen hat, der forscht nach Mitteln, die etwa aufstossenden Unzuträglichkeiten und Unannehmlichkeiten im Unterrichte zu beseitigen und er findet sie auch, die Freude aber, solche Schwierigkeiten überwunden zu haben, giebt neue Kraft und lässt oft herbe Dinge, wenn sie beseitigt sind, in einem bei Weitem nicht so trüben Licht erscheinen, als man glauben sollte. Um gerecht zu sein, muss man freilich hinzufügen, dass keine Regel ohne Ausnahme ist, dass es ja auch unter Schülern unverbesserliche Prachtexemplare giebt, die selbst den unterrichtslustigsten Lehrer zur Verzweiflung bringen können.

Diesen gegenüber hat man nur das Eine Mittel anzuwenden, über sie zur Tagesordnung überzugehen. Solche Fälle sind ja aber für den Lehrer, dessen Bild uns bei der ganzen Betrachtung hier vorschwebt, durchaus vereinzelt, sie können unter keiner Bedingung zu der Klage **berechtigen**, dass das Unterrichten eine Last sei.

Selbst, um dies hier zu erwähnen, bei dem Unterrichte von Kindern, also beim Anfangsunterrichte hat dieser Ausspruch keine Geltung, es wird immer auf den Lehrer ankommen, dass er in pädagogischer oder methodischer Hinsicht den richtigen Weg einschlage, um über etwaige Schwierigkeiten hinwegzukommen; schliesslich bleibt ihm ja auch hier jene ultima ratio. Dass der Elementarunterricht gerade bei Kindern ebenso schwierig wie undankbar ist, darüber giebt es wohl nur Eine Stimme und dass das Publikum in Betreff des billigeren Unterrichtes und des geringeren Lehrers, die für den Anfang genügen, sich vollkommen im Irrthum befindet, ist auch wohl übereinstimmende Ansicht. Nur auf gutem Grunde kann gut gebaut werden. Oder ist es etwa ein Gewinn, wenn der Schüler beim Fortschreiten zu einem „grösseren" Lehrer jedesmal die alte Litanei hören muss: „Wir müssen noch einmal von vorn anfangen?" Damit wird ja doch der frühere Unterricht so ziemlich im-

*) Mit gütiger Bewilligung des Herrn Verfassers dessen Werke: „Das musikalische Lehramt" (Offenbach, André) entnommen. Die Probe wird wohl genügen, um die allgemeine Aufmerksamkeit auf dieses ausgezeichnete, noch lange nicht genug gewürdigte Werk zu lenken. E. B.

nur für verloren, vielleicht auch für schädlich erklärt, der Schüler hat Zeit, die Eltern haben Geld verloren. Für den Elementarunterricht ist die Neigung zum Lehrberuf im verstärkten Maase nöthig, darum prüfe sich Jeder vorher selbst, ehe er ihn wählt, oder — schweige hernach! Der Verfasser hat dies Thema, über das sich so unendlich viel schreiben lässt, hier berührt, um den an und für sich so wichtigen Gegenstand an einer geeigneten Stelle, die sich eben bot, zur Sprache zu bringen, ihn aber nur kurz berührt, weil es ausser seinem Plane liegt, die Anforderungen an einzelne Kategorien von Lehrern, wie die etwa für den Elementarunterricht, zu beschreiben, es sollen ja die Eigenschaften, Kenntnisse und Fertigkeiten des besten Lehrers, des Lehrers, der an der Vollendung seines Berufes steht, einer Betrachtung unterzogen werden. Soweit der Elementarlehrer den Anspruch machen kann, sich als solcher angesehen zu wissen, oder sofern er diese Stufe erstrebt, wird er sich, wie alle andern Specialkategorien, in jener Schilderung vertreten finden. Diese durchaus allgemeine und objektive Betrachtung des Lehrers macht es auch allein möglich, den für das Unterrichten nothwendigen andern Faktor, den Schüler, keiner besondern Betrachtung unterwerfen zu müssen, denn wie weit wollte man eine etwaige Klassifikation nach Fähigkeiten hierbei ausdehnen und wohin sollte sie führen? Recepte, wie in der Arzneikunde kann man hier nicht verschreiben, und kaum ist wohl ein Schüler dem andern in Bezug auf geistige, moralische und Charakter-Anlagen ähnlich. Wiederum wird also an die Fähigkeit des Lehrers appellirt werden müssen, den Schüler nach allen Seiten hin richtig zu erkennen und dem entsprechend seine Erziehung einzurichten.

Die Behauptung des Verfassers, dass die Neigung zum Berufe gewissermassen die Bürgschaft für das Vorhandensein der übrigen nothwendigen Charaktereigenschaften oder wenigstens für das Streben, dieselben nach und nach zu erwerben, gewähre, dürfte wohl kaum bezweifelt werden können, denn Geduld, Gründlichkeit, Gewissenhaftigkeit, Konsequenz und Pünktlichkeit, als diejenigen Eigenschaften, welche zunächst hier in Betracht zu ziehen sind, entspringen sämmtlich aus dem Wunsche, Jemandem nach besten Kräften das eigene Wissen und Können mitzutheilen. Hegt ein Lehrer solchen Wunsch, d. h. hat er wirklich Neigung zu seinem Berufe, so wird er mit Ruhe und Geduld den Schüler in seine Gedanken einführen, ihm alles Nicht- oder Missverstandene so oft erklären, bis derselbe den richtigen Begriff erfasst und festgehalten. Darin liegt zugleich die Gewissenhaftigkeit, denn die Geduld allein könnte ja auch bei oberflächlichem Verständniss stehen bleiben. Gründlichkeit aber geht ebenfalls aus jenem Bestreben hervor, da der berufene Lehrer nach eigenem Beispiele den Schüler in allen Unterweisungen auf den Grund der Sache führen wird, damit auch das Wissen desselben, sei es vielleicht auch so wenig umfangreich, doch genau und gründlich sei. Man darf hier Gewissenhaftigkeit nicht mit Gründlichkeit verwechseln, jene ruht nicht, bis das Verständniss erzielt ist, diese aber will dem Schüler ein erschöpfendes Verständniss, ein gründliches Wissen beibringen. Die letztere bleibt freilich immer ein relativer Begriff, sofern das Maass des Wissens beim Lehrer auch den Grad der Gründlichkeit bei der Bildung des Schülers bedingt. Konsequenz, selbst die sogenannte „eiserne", wenn sie sich, symbolisch gesprochen, nicht mit Martern und Qualen associirt, ist das Zusammenwirken der genannten drei Eigenschaften, Geduld, Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit im Hinblick auf ein ganz bestimmt vorgestecktes Ziel. Da hier kein Sündenregister des Lehrers aufgestellt werden soll, so ist es auch nicht nöthig, die Schattenseiten der Konsequenz, die schon so eben ganz leise angedeutet wurden, eingehender zu betrachten. Man hüte sich aber, Laune und Eigensinn, die ja möglicherweise einen Lehrer veranlassen können, vom Schüler etwas um jeden Preis erzielen zu wollen, für Konsequenz zu halten. Ohne Geduld giebt es keine richtige Konsequenz, freilich auch nicht ohne Einsicht. Die Einsicht muss der Konsequenz den richtigen Weg, aber auch das richtige Maass vorschreiben, denn, wollte man die Konsequenz so weit treiben, dass die Ansprüche über die Kräfte des Schülers hinausgehen, so würde sie auch bei der grössten Geduld des Lehrers nur nachtheilig auf den Schüler wirken, dieser würde erschlaffen, auch unlustig werden und dann ist's bei allen Kategorien von Lernenden mit dem wirklichen Erfassen und Auffassen vorbei. Die richtige, oben beschriebene Konsequenz ist die für den Lehrer nothwendigste, aber auch am schwersten zu erringende Tugend, wenn auch die Anlagen dazu von vornherein vorhanden sein müssen, so erwirbt doch erst emsigeres Arbeiten und Forschen den wirklichen Besitz derselben. Energie d. h. Willenskraft ist der eigentliche Untergrund der Konsequenz, ohne Energie dürfte auch überhaupt eine wirkliche Neigung zum Beruf nicht gedacht werden können, geschweige denn alle jene Eigenschaften, welche in dieser Neigung wurzeln. Die Neigung zum Beruf könnte nur eine überaus flüchtige genannt werden, der nicht die Willenskraft innewohnt, nach Möglichkeit das Ziel zu erreichen, welches der Beruf versteckt. Wenn nun die Konsequenz auf solchem Boden wächst, so ergiebt sich schon von selbst, dass sie nicht blos in einzelnen Fällen beim Unterrichte seitens des Lehrers zu Tage treten darf, sondern dass sie vielmehr ein charakteristischer Zug für das gesammte Handeln desselben sein muss, das eigene Streben zur Erreichung des höchsten Zieles im Berufe muss ebenso konsequent sein, wie die Behandlung des Schülers, die natürlich je nach der Individualität desselben eine andere ist, und wie die Ausführung des für den Betreffenden aufgestellten Lehrplanes. In diesem umfassenden Sinne darf man die Konsequenz d. h. also das Zusammenwirken von Geduld, Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit, gegründet auf die Energie, getragen von der Einsicht und im beständigen Hinblick auf ein bestimmtes Ziel, wohl eine Tugend des Lehrers nennen. Dass sie in ihrer Vollendung, diese selbst nur annähernd gedacht, schwer zu erringen sei, lehrt schon die Anzahl und die Bedeutung der einzelnen Faktoren. Das Maass der geistigen Eigenschaften, welche der Lehrer

benutzt, und der Grad, wie er diese zur Hebung der Charaktereigenschaften verwerthet, wird auch für die Erreichung der Konsequenz entscheidend sein.

Noch gehören in dieses Kapitel zwei Eigenschaften, bei denen freilich auch die Einsicht eine wesentlich thätige Rolle spielt, für die aber doch die Anlage im Charakter vorhanden sein muss: Pünktlichkeit und Höflichkeit. Beide haben zwar nichts miteinander gemein, der Verfasser nennt sie nur deshalb zusammen, weil sie mit den vorher genannten nicht zu rubriciren sind, doch aber zu erwähnen noch übrig waren, vielleicht haben sie in dem Einen Punkte Aehnlichkeit miteinander, dass sie auf die Lehrfähigkeit des Lehrers und auf die Möglichkeit des Lernens beim Schüler zwar keinen direkten Einfluss üben, trotzdem aber zu dem Gesammtbilde eines guten Lehrers durchaus nothwendig sind und, dass sie ferner, da ja ohne Zweifel der Lehrer durch sein ganzes Wesen und Auftreten eine entscheidende Wirkung auf den Schüler hervorruft, im Antheile daran einen indirekten Einfluss auf denselben ausüben. Dem genialen Künstler verzeiht man Unordnung und Unregelmässigkeit, und selbst wenn er lehrt, hält man seiner etwaigen Indisposition bei dem trockenen Geschäfte des Lehrens, gegenüber den ihn vielleicht innerlich bewegenden erhabenen Gedanken, alles Mögliche zu Gute, will man ihm ja doch gerade die Regungen und Bewegungen seines Geistes ablauschen und mehr aus seinen Thaten, als aus seinen Worten lernen. Dem Lehrer von Beruf, selbst wenn er ein tüchtiger Künstler ist, wie auch unsere Forderung lautet, darf man weder Unpünktlichkeit noch Unhöflichkeit (um nicht zu sagen Grobheit) nachsehen. Ein vielbeschäftigter Lehrer muss seine Zeit auf's genaueste eintheilen, wie will er sonst seinen Pflichten gerecht werden? Er wird also im eigenen Interesse die Zeit einhalten, zu welcher er eine Lektion angesetzt hat. Die möglichen entschuldbaren Ausnahmen anzuführen, wird man dem Verfasser erlassen, es handelt sich ja hier nur um Norm und Regel. Beim lernenden Publikum ruft die Pünktlichkeit des Lehrers zunächst Vertrauen auf die übrige Zuverlässigkeit seiner Thätigkeit hervor, und dieses günstige Vorurtheil darf kein Lehrer, auch der renommirteste, unterschätzen, zudem behält er dadurch das ungetrübte Recht, auch seinerseits vom Publikum die grösseste Pünktlichkeit und Zuverlässigkeit zu beanspruchen. Höflichkeit gilt gewöhnlich als die Eigenschaft eines gesellschaftlich gebildeten Menschen, der ja der gebildete Lehrer in erster Linie sein muss. Wer sich, wie er, mitten im Publikum bewegt und in unablässiger Beziehung mit ihm steht, muss auch die Formen kennen, unter welchen sich dieser Verkehr zu vollziehen hat, nicht allein, dass diese Formen den Verkehr unendlich erleichtern und angenehmer machen, sondern ihre Beobachtung giebt wie bei der Pünktlichkeit, auch wiederum dem Lehrer das Recht gleicher Forderung an das Publikum. Fälle, in denen das letztere dem Lehrer gegenüber nicht die richtige Handlungsweise im Auge behält, gehören wohl heutzutage zu den Seltenheiten, andernfalls wird sich ein gebildeter Lehrer demgegenüber die geeignete Stellung zu geben wissen. Höflichkeit muss aber nicht Schwäche sein, sie vertrüge sich sonst nicht mit der geforderten Konsequenz. Man bemerkt bisweilen eine Höflichkeit, welche über das Maass der Artigkeit hinaus geht und kriechend genannt werden kann, mag sie angeboren, oder angenommen sein, sie ist in jedem Falle widerlich und der Lehrer hüte sich vor ihr, denn sie raubt ihm die Achtung. Ebensowenig befleissige er sich der Grobheit, wie man sie wohl an verstorbenen und lebenden Koryphäen des Lehrfaches als Eigenthümlichkeit kennt, die man aber nur als nothwendiges Uebel hinnehmen und keineswegs als nachahmungswerth anerkennen darf. Grobheit verräth selbst bei den gelehrtesten Männern einen Mangel an der rechten gesellschaftlichen Bildung oder eine grosse Schwäche gegen die eigenen Launen, denn sollte sie bei Jemandem gar aus dem Bewusstsein hervorgehen, dass er bei seiner Berühmtheit und seiner Fülle des Wissens und Könnens in keiner Weise Veranlassung habe, auf irgend welche Formen Rücksicht zu nehmen, dann muss man sie als aus der Quelle des Dünkels und Stolzes geflossen mitleidslos verdammen.

Wenn bis jetzt die Charaktereigenschaften für sich betrachtet worden sind, so ist damit nicht gesagt, dass sie in der Praxis von den geistigen Eigenschaften getrennt werden könnten, im Gegentheil wurde bei der Konsequenz darauf hingewiesen, dass sie nothwendig von Einsicht geleitet sein müsse. Dieser Begriff führt uns auf das Gebiet der geistigen Eigenschaften, welche der Lehrer besitzen soll, das zweite Hauptkapitel unseres Themas. Die Zerlegung dieses Abschnittes in allgemeine geistige und speciell musikalisch geistige Eigenschaften ist schon früher angegeben und wird auch der jetzigen ausführlichen Besprechung zum Grunde liegen.

Ein klarer, beständig thätiger Verstand ist für Jeden, der ein tüchtiger und nützlicher Mensch werden will, das erste Erforderniss, im höheren Maasse für den Lehrer, der sich unaufhörlich mit geistigen Dingen beschäftigen muss, der vermöge seines Verstandes nicht nur eine grosse Summe von Dingen erkennen und verstehen, sondern auch in jedem Augenblicke so in seiner Gewalt haben muss, dass er sofort ermessen kann, was davon zur Mittheilung für den Schüler nützlich und nothwendig ist. Die Individualität des Schülers zu erkennen, seine Anlagen und Fähigkeit richtig zu beurtheilen und danach den Weg des Unterrichtes einzuschlagen, gehört in dasselbe Gebiet. In diesen drei Dingen liegt die erste Aufgabe für die Thätigkeit des Verstandes in der Praxis des Lehrers, je schärfer derselbe sich hierin bewährt, je richtiger, eingehender und tiefbegründeter das dadurch gewonnene Urtheil ist, um so günstiger und sicherer sind für den Schüler die Aussichten auf Erfolg beim Unterricht. Wie der Arzt, wenn er die Krankheit seines Patienten richtig erkannt hat, schon damit den bedeutendsten Schritt zu deren Heilung gethan, wenn eine solche überhaupt möglich ist, so wird auch der Lehrer mit dem vollen Verständniss der Individualität seines Schülers einen festen Boden für die günstige Entwickelung der-

selben errungen haben, vorausgesetzt natürlich, dass Wollen und Können beim Schüler vorhanden ist.

Dieser Scharfblick — so wird man die ebenberegte Art der Verstandsthätigkeit wohl am treffendsten bezeichnen — in der Beurtheilung des Schülernaturells ist für die Lehrer von grösster Bedeutung, er überhebt ihn des sehr fatalen Experimentirens beim Unterricht, das leicht für den Schüler höchst nachtheilig wirken kann, sei es, dass seine Kräfte überschätzt oder unterschätzt worden sind, und verleiht im Gegentheil dem Lehrer eine Sicherheit in der Wahl der Mittel und der Art der Behandlung, die sich bald auch in dem Schüler dadurch, dass er sich geleitet fühlt und die Möglichkeit sicheren Fortschrittes erkennt, vortheilhaft geltend macht.

Abermals tritt hier wieder derselbe Fall ein, wie in der ärztlichen Praxis, die Wahrnehmung des Patienten, dass der Arzt ihn richtig behandle, erwirkt das grösseste Vertrauen und veranlasst jenen nur mit um so grösserer Gewissenhaftigkeit die gegebenen Vorschriften zu befolgen.

Scharfblick ist allerdings eine Gabe der Natur, kann also nicht erlernt, sondern durch Uebung nur mehr und mehr erweitert und erhöht werden, doch aber wird ein sorgfältiges Beobachten der verschiedenen Charaktere und Anlagen der Lernenden und gründliches Nachdenken über die Erscheinungen, durch welche sich dieselben äussern, dem, welchem der Scharfblick nicht angeboren ist, immerhin nach und nach einigen Ersatz gewähren, nachdem freilich der Betreffende manche Enttäuschung im Laufe seiner Lehrthätigkeit erlebt hat.

(Schluss folgt.)

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Professor Dr. Eduard Hanslick in Wien wurde durch Verleihung des Königl. Belgischen Leopold Ordens ausgezeichnet.

— Professor Emil Breslaur, der Redakteur dieser Zeitschrift, wurde von der Königl. Philharmonischen Akademie zu Bologna einstimmig zum Ehrenmitglied erwählt.

— Robert Schwalm zu Königsberg i. P. und der Organist und Seminarmusiklehrer Otto Dienel zu Berlin erhielten den Titel Königl. Musikdirektor.

— Gestorben. Am 19. August: der Walzerkomponist Labitzky, 79 Jahre alt, in Karlsbad, 9. August: Theodor Bradsky, Domsänger und Gesanglehrer an der Falk-Realschule zu Berlin in Raskonitz im Hause seiner Eltern.

— Am 12. Septbr. von 10—2 gelangt im Kunstauktionshause Kochstr. 29 die musikalische Bibliothek des verstorbenen Bibliothekars an der Königl. Hochschule, Herrn Dr. Jos. Müller zur Versteigerung. Dieselbe enthält eine grosse Anzahl seltener und werthvoller Werke, u. a. die erste Ausgabe des Textbuches der Nibelungen von Richard Wagner und zwar, wie der Herausgeber des vorzüglich und eigenartig geordneten Verzeichnisses, Herr Leo Liepmannsohn anführt, dasjenige Exemplar, welches der Komponist als Zeichen der Verehrung an Arthur Schoppenhauer übersandte. Der Philosoph hat das Buch durchgehends mit eigenhändigen Randbemerkungen versehen, welche für den Dichter-Komponisten nichts weniger als schmeichelhaft sind.

— In Folge einer Preisausschreibung des Musikverlegers P. J. Tonger in Köln sind bei dieser Firma 793 Männerchöre eingegangen. Unter diesen ist, wie die „Neue Musikzeitung“ berichtet, die Komposition des „Gling glang gloria!“ (aus Wolff's „Wilder Jäger“) des ersten Preises für würdig erachtet. Komponist derselben ist der als Musikschriftsteller und Chordirigent rühmlichst bekannte Rektor Th. Krause. Als Preisrichter fungirten die Herren Abt, Möhring und Reiser.

— Emil Sauret's Eintritt als Lehrer in das Kölner Konservatorium hat sich wegen der übermässigen Ferienanforderungen desselben zerschlagen.

— Der diesjährige Bericht des Dresdener Tonkünstlervereins umfasst 59 Seiten und giebt von neuem Zeugniss von der segensreichen Wirksamkeit desselben. Der Verein zählt 195 ordentliche, 209 ausserordentliche und 22 Ehren-Mitglieder. Im verflossenen Jahre fanden 14 Uebungsabende, 4 Produktionsabende statt, an denen von 41 Komponisten 50 Instrumentalwerke und 20 Gesangstücke zur Aufführung gelangten. Von allen Tonkunstvereinen Deutschlands dürfte wohl der Dresdener die grösste Rührigkeit entfalten und das selbstloseste Interesse für Verbreitung neuer, guter Musik an den Tag legen.

— Die Königl. Musikschule zu Würzburg zählte im verflossenen Jahre 566 Schüler. Der Lehrplan umfasst sämmtliche Zweige der Tonkunst nebst ihren Hilfswissenschaften. Als neues Lehrfach wurde der Harfenunterricht eingeführt. Die Zahl sämmtlicher Aufführungen betrug 21, und zwar 6 Abonnementskonzerte (Lehrerproduktionen), 4 Abendunterhaltungen vor geladenem Publikum, 6 Matineen vor einem kleineren Zuhörerkreise, 3 Schülerabende ohne fremdes Publikum, ein Kirchenkonzert, worin J. S. Bachs Matthäuspassion mit über 500 Mitwirkenden aufgeführt wurde, sowie die Aufführung von Mozarts Requiem (mit 400 Mitwirkenden) zum Gedächtniss an den verstorbenen Professor der Anstalt Stareuschek. Es unterrichten gegenwärtig 17 Lehrer, welche im Schuljahr 1880/1881 12,575 Unterrichtsstunden gegeben haben. Der Gesammtetat der Anstalt belief sich auf 48,406 ℳ. Hierunter 28,183 ℳ Staatszuschuss und 20,233 ℳ eigene Einnahmen. Unter den eigenen Einnahmen belief sich das Unterrichtshonorar auf 15,815 ℳ und die Einnahme aus den Konzerten auf 4408 ℳ. An Unterstützungen, insbesondere zur Anschaffung von Instrumenten, erhielten talentvolle Schüler theils aus Mitteln der Anstalt (inklusive den Erträgniss einer Schülerproduktion), theils aus Stiftungen, welche unter der Verwaltung des Stadt-

magistrates stehen, theils von Privaten im Ganzen 3074 *M.*

Nicht minder Erfreuliches lässt sich von der Königlichen Musikschule zu München berichten: 13 grössere Aufführungen, unter ihnen Bruch's Lied von der Glocke und Theile aus den Opern Jessonda, Aida, Prophet, Waffenschmied und Robert der Teufel, noch eine Anzahl Kompositionen von Schülern der Anstalt und zwar Solo- und Chorlieder, ein Violinkonzert, eine Sinfonie, eine Suite für grosses Orchester u. s. w. lassen auch hier eine seltene Rührigkeit, ein auf die edelsten Kunstziele gerichtetes Streben erkennen. Der von Dr. Wilhelm Königswarter gestiftete Ehrenpreis für dramatischen Gesang und musikalische Komposition pro 1880 im Betrage von 400 Mark wurde von dem hierfür niedergesetzten Schiedsgerichte dem Kompositionsschüler Friedrich Sander aus Kaiserslautern einstimmig zugesprochen. Das Resultat bezüglich der Verleihung des Preises pro 1881 wird im nächsten Jahre veröffentlicht werden. Aus dem Zinsenerträgnisse der Stiftung des akademischen Senats der k. Universität München für Schüler der k. Musikschule München vom Jahre 1873 wurden in diesem Jahre zum ersten Male Stipendien verliehen und zwar erhielten je 100 Mark die Eleven Gottfried Closner aus München und Augusta Krone aus Freising. K. B.

— Folgende Anzeige, brauttich durch einen Kopf, der Aehnlichkeit hat mit dem eines guillotinirten Akrobaten liest man jetzt täglich in der Voss.-Zeitg. „Nur diesen Winter finden hier meine einzig in ihrer Art dastehenden Pracht-Tanz-Curse für Kinder und Erwachsene statt. Anmeldungen nehme ich etc. Wer Meister im Pianospiel werden will, wende sich ebenfalls direkt an Wilh. Max Moritz, Pianist und Meister der Tanzkunst, Leipziger Strasse Str. 39." Es ist zwar nichts Neues dass verdorbene Studenten, ihren Beruf verfehlt habende ältere Jungfrauen, Oboe- und Fagottbläser auch sogenannten Unterricht im Klavierspielen ertheilen, aber ein Tanzmeister und Klavierlehrer in einer Person — das ist wirklich noch nicht dagewesen. Da derselbe die Hände und Füsse gleichmässig zu bilden sich unterfängt, so dürfte vielleicht eine gute Generation Vierhänder aus seiner Schule hervorgehen.

— Aus Paris, 13. August, schreibt man der „Köln. Zeitung": Heute Abend hatte ich Gelegenheit, den zweiten Akt aus Gounod's Margarete, welcher von der Grossen Oper zur elektrischen Ausstellung telephonirt wurde, mit anzuhören. Ich bin überrascht, entzückt, weiss gegenwärtig kaum, ob ich geträumt oder alles in Wirklichkeit gehört habe. Sobald man zwei Telephone von Ader, die mit auf der Bühne der Oper angebrachten „Transmitters" verbunden sind, an beide Ohren hält, glaubt man auf einem bevorzugten Platze dicht vor der Bühne zu sitzen. Die Wiedergabe ist vollkommen, Soli, Duette, Terzette, Chöre mit vollem Orchester vom leisesten Piano bis zum stärksten Fortissimo werden mit wunderbarer Deutlichkeit und allen Nüancen wiedergegeben. Der einzige Unterschied ist der, dass das durch das Telephon Uebermittelte etwas matter klingt als die wirkliche Musik. Die gesungenen Worte waren ganz deutlich zu verstehen.

— Herr G. Pressel in Steglitz (Flensburger Strasse 14), theilt in der „N. Fr. Z." mit, dass er kürzlich die vollständige, von Mozart selbst geschriebene, in allen Theilen ausinstrumentirte Partitur der Nummern VIII. und IX. des Requiems gefunden habe, und erbietet sich, allen denen, die mit Liebe zur Sache auch die nöthige Sachkenntniss verbinden, diese seit 90 Jahren verloren geglaubte und wie durch ein Wunder erhaltene Reliquie zu zeigen.

Barmen. Herr Hof-Pianoforte-Fabrikant Rud. Ibach Sohn hier hat dem Vorstande des Verschönerungs-Vereins einen grossen Konzertflügel zur Verfügung gestellt, welcher bei der demnächst zum Besten dieses Vereins stattfindenden Verloosung den ersten Gewinn bilden wird.

Budapest. Herr Julius von Beliczay erhielt für die Zueignung seiner bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienenen 8 Variationen über ein ungarisches Volkslied, von der Frau Kronprinzessin Stefanie ein sehr schmeichelhaftes Schreiben und als Zeichen besonderer Anerkennung eine kunstvoll gearbeitete Busennadel.

Detmold. Die am heutigen Tage erfolgte Prämiirung der Aussteller ergab für Gruppe VI folgendes Resultat: 1. Silberne (Lippische Staatsmedaille. S. Hansing, Pianofabrikant, Bückeburg. 2. Silberne Ausstellungsmedaille: Friedrich Helmholz, Pianofabrikant, Hannover, Ernst Klassmeier, Orgelbaumeister, Kirchheide; Richard Lipp & Sohn, Pianofabrik, Stuttgart. 3. Bronzene Ausstellungsmedaille: Louis Ext, Pianofabrikant, Bielefeld, Th. Mann & Co, Pianofabrikanten, Bielefeld. 4. Diplom: S. Hansing, Pianofabrikant, Bückeburg, J. J. Held, Instrumentenfabrikant, Beul. Das Preisrichter-Kollegium bestand aus den Herren: Hofpianofabrikant C. Mand, Coblenz, Organist Meier, Detmold. Als Sachverständiger wurde zugezogen Pianofabrikant Rolfing, Osnabrück.

Frankfurt a. M. Das hiesige Publikum hat jetzt Gelegenheit, Eilers-Konzerte per Telephon geniessen zu können. In den letzten Tagen ist in der Patentausstellung seitens der Internationalen Bell Telephon Company Limited in New York die Fertigstellung der telephonischen Verbindung zwischen dem Musikpavillon des Eilers'schen Orchesters und der Altdeutschen Weinstube der Herren Gebrüder Trexel erfolgt. Der Gebrauch der Apparate, welche an dem Mitteltisch in der Weinstube angebracht sind, steht den Besuchern des Etablissements zur Verfügung. Man hört durch die Apparate die Musikaufführung ganz genau und ist die Tonwiedergabe wirklich überraschend. Die Trommel giebt das Telephon weniger hübsch wieder, dagegen klingen ganz allerliebst die Blasinstrumente, sowohl Solo wie Ensemble. Die Einrichtung erfolgte für Rechnung der Herren Trexel von der Firma J. Brandt, Civilingenieur in Berlin, welche die Telephon-Gesellschaft auf der Ausstellung vertritt.

Ischl. Am 15. August ging auf unserer Bühne eine Operette „Der Invalide" von Gotthold Knobel in Scene. Das Publikum applaudirte den frischen Liedern und Melodien aufs lebhafteste. Der Komponist des „goldenen Kreuzes", H. Brüll, der der Premiere beiwohnte, sollte der lebensvollen und anmuthi-

gen Musik volle Anerkennung. Der Text freilich lässt Manches zu wünschen übrig.

Leipzig. Die Oper des früh verstorbenen, talentvollen Komponisten Hermann Götz: „Francesca von Rimini" vom Komponisten unvollendet hinterlassen, von Ernst Frank nach den hinterlassenen Skizzen ergänzt und vollendet, gelangte am 11 August hier zur erstmaligen Aufführung. Der Eindruck war, trotz einiger hervorragender Schönheiten, nur ein geringer und steht das Werk der ersten Oper des Komponisten „Der Widerspänstigen Zähmung" an Werth bedeutend nach.

Wien. Am 15. Juli starb hierselbst der musikalische Improvisator und gesuchte Klavierlehrer Professor Maria von Bocklet, ein Schüler Beethovens, im Alter von 80 Jahren.

London. „The musical Times" bringt sehr interessante Details über die Gründung des Orchesters, an dessen Spitze Herr Henschel berufen ist „In dem letzten Harvard-Konzerte dirigirte Herr Henschel eine Ouverture, die wunderbar gut ausgeführt wurde. Unter den Zuhörern befand sich Mr Henry Lee Higginson, Schwiegersohn des Professor Agassiz, und einer der hervorragendsten Bürger Bostons, welcher durch die vortreffliche Wiedergabe so hingerissen wurde, dass er sofort beschloss ein Orchester zu gründen, mit dem Wunsche, dass dasselbe eine ständige Einrichtung Boston's bleibe, und dass Herr Henschel die Leitung desselben übernehme. Herr Higginson scheint diese Idee schon lange Jahre mit sich herumgetragen, und nur den richtigen Zeitpunkt zur Ausführung abgewartet zu haben. Das Bostoner Publikum wird ihm zu tiefem Danke verpflichtet sein. Um zu beweisen, wie bescheiden Herr Higginson sich hinter die Scene zurückzieht, nachdem er sich verantwortlich für all' die nöthigen grossen Auslagen machte und seinen Wunsch zu erkennen gab, dass alle Klassen von seiner Grossmuth profitiren sollten, geben wir hier einige geschäftliche Einzelheiten seines Planes. Herr Henschel wurde beauftragt, ein Orchester von 65—70 Musikern zu engagiren, welches „ständig" unter dem Namen „The Boston Symphonie Orchestra" bleibt, und im Augenblick bereits vollzählig und zur ersten Probe bereit ist. Die alleinige Aufsicht übernimmt Herr Henschel als Direktor des Orchesters, und bestimmt ohne die geringste Aufsicht oder Kontrolle, die Programme jeder Aufführung. Die Konzerte finden an 20 Sonnabend Abenden statt, zwischen dem 15. Oktober 1881 und dem 15. März 1882. Für jedes Konzert sind drei Proben in Aussicht genommen, jede von drei Stunden Dauer. Ueber dem Direktor stehen weder Kunstrichter, noch ein Komité. Herr Higginson bezahlt die Künstler und alle mit den Konzerten verbundenen Ausgaben. Er hat ebenfalls eine glänzende Bibliothek für das Orchester gekauft, welche schon 50 Sinfonien, 70 Ouvertüren und 90 verschiede Stücke enthält, alle in den besten Ausgaben und vollständigen Stimmen. Herr Henschel hat auf seinem Programm die 9 Sinfonien von Beethoven, 3 von Mozart, 2 von Haydn, 2 von Schumann, eine von Mendelssohn, eine von Schubert, 2 von Brahms, eine von Rubinstein, neben vielen anderen Sachen, und er beabsichtigt in nicht weniger als 15 Konzerten Neuheiten zu bringen. Trotz der Hauptsache, orchestrale Aufführungen, sollen doch zu jedem Konzerte die bedeutendsten Solisten (Vokalisten) herangezogen werden. Das Entrée ist auf 25 und 50 cents (1 und 2 Mark) festgesetzt. Saison-Billets mit reservirten Sitzen für alle 20 Konzerte für 5 und 10 Dollars. Oft schon sind einzelne Künstler von reichen Kunstliebhabern in grossartiger Weise unterstützt und gefördert worden. Herr Higginson aber wünscht durch seine Grossmuth nicht nur neue Schätze eines einzelnen aufstrebenden Genies an's Licht zu heben, nein, er will die Kenntniss der Kunst an sich fördern, indem er Tausende mit den ringsum liegenden Schätzen bekannt macht.

Bücher und Musikalien.

Einstimmige Gesänge mit Klavierbegleitung.
Besprochen von A. Naubert.

H. Eichhorn, Op. 17 Engadina. Walzer Arie für 1 Singst. oder Cornet mit Pft. Begl. (Bunzlau in Schl., Ad. Appun).

Wenn die Besprechung der vorliegenden Werke mit diesem Tingeltangel-Opus eingeleitet wird, so wolle man nicht vor dem Folgenden bangen, von dem Viele im Stande sein wird, diesen musikalischen Fettfleck an dem Kleidersaume unserer hehren Muse übersehen zu lassen. Offenbar ist die Dichtung, deren Verfasser zum Glück nicht genannt, für eine Männerstimme gedacht, die Komposition allerdings für eine Frauenstimme, sie fordert einen Umfang vom c bis zum c welches in Koloraturläufen, mit Trillern vermischt, erstiegen werden soll. Einer dieser Triller liegt auf der Sylbe „En" ein andrer auf „di", also auch das noch! Der Walzer selbst, dem eine schrecklich deklamirte, langweilige Einleitung vorangeht, ist einer der gewöhnlichsten Art. Ich wollte dem geehrten Leser nur einen kleinen Begriff geben von dem, was mitunter alles gedruckt wird, sonst hätte ich mir die Ausführlichkeit bei einem Werke dieser Art wahrhaftig gespart!

Richard Barth, Op. 6. Sechs Lieder und Gesänge für 1 Singst. mit Pft.-Begl. (Leipzig, Rieter-Biedermann).

Niedliche Texte von Hans Schmidt, in denen der Volkston sehr schön getroffen ist. Der Komponist ist nicht bemüht gewesen, seine Gebilde nach dieser Seite hin zu gestalten, er giebt seine, gut gedachte und schön deklamirte Musik zu den Worten. Sicherlich ist er empfindlich für alle Feinheiten des Textes, man wünschte aber in allen sechs Stücken noch wärmer pulsirendes Leben und lebhafteres Empfinden, damit die Sachen mehr packten und nachhaltiger wirkten.

Ferdinand Hummel, Op. 16 Vier Lieder (Berlin, Theodor Schemmel).

Die erwachende Rose von Sallet, Liebst du mich

von X. X., Mailied von Hölty und Mondnacht von Eichendorff sind die Texte, die der Komponist sinnig und fein musikalisch illustrirt hat. Am besten ist wohl Nr. 1 gerathen und der Schluss von Nr. 2, wo die Ungewissheit, wie die Frage, Liebst Du mich? beantwortet werde, in dem Wechsel zwischen Dur und Moll gut dargestellt wird, auch der Schluss von Nr. 4 sagt mir zu. Zu Nr. 3, Die Luft ist blau etc. fehlt dem Komponisten die einfache Natürlichkeit der Empfindung, wie überhaupt leicht bei Hummel etwas herausklingt was zu verrathen scheint, dass die Empfindung nicht überall echt ist. Warum der Komponist den einfachen Rhythmus von Nr. 3: „Die Luft ist blau, das Thal ist grün, die kleinen Maienglocken blühn" umgeändert hat in den ungelenkeren: — „und Maienblumen blühen" ist mir unerfindlich, die melodische Phrase fordert diese Aenderung durchaus nicht, wenngleich mir selbst das noch nicht hinreichender Grund erscheint, die Form der Dichtung zu verunstalten.

Paul Blumenthal, Op. 14. Zwei Lieder. (Berlin, Sulzbach.)

Die Dichtungen, „Von den Fischerkindern" und „Schlaf Else, schlaf" von W. Müller v. Königswinter sind einfach und sinngemäss musikalisch behandelt, besonders ist es Nr. 1 was mir gut zusagt. Die Phrasirung und die Deklamation kann ich nicht überall loben, so heisst z. B. das erste Lied „Hast Du von den Fischerkindern (viertel Pause) das alte Mährchen vernommen" und „die auf schwankem Kahne (viertel Pause) ins Meer hinausgeschwommen?" und dann: „sie herzten und küssten einander (¼ und ¼ und ¼ Pause) im süssen Wechselspiele" Wenn sich solch ein Auseinderreissen des Gedankens vermeiden lässt, d. h. also: wenn die darzustellende Sache es nicht dringlichst fordert, so muss der Komponist sich das nicht gestatten. Ebenso macht sich von den vielen Worten im 2. Liede die zu dem Rhythmus (♩ 𝅝) kommen vielleicht nur das Wort „dämmert" gut, die übrigen 7 süssen, Käfer, Stern durch, Morgen, allge-(mach), guter, Blumen sind mit dieser Deklamation der Gnade oder Ungnade des gebildeten oder ungebildeten Sängers überantwortet.

Das folgende Opus (15) desselben Komponisten: Der dreizehnte Psalm für Bariton und Orgel- oder Klavierbegleitung (Ebendaselbst) ist von den oben gerügten Mängeln des Op. 14 freizusprechen. Im ersten Theile rezitativisch gehalten, im zweiten arios, bildet das Werk für gute Sänger eine effektvolle Nummer im Mendelssohn'schen Style, vielleicht noch über diesen hinausgehend in Bezug auf Weltlichkeit der Musik. Es ist gewiss nicht nöthig, um seinen Gott anzureden, erst eine besondere Sprache zu erlernen, aber jeder wird zugeben, dass der Ausdruck, den der Sprecher gebraucht, ein andrer sein muss, wenn er zu seinesgleichen spricht, als wenn er sich seinem Fürsten als Bittsteller naht.

Maximilian Schütz, Barcarolle. (Pest, Fr. Pirnitzer.)

Ein fein poetischer Text von Th. Gautier, der vom Komponisten schön und effektvoll, an einigen Stellen durchaus eigenartig wiedergegeben ist. Wer gern französischen Text singt, sei auf diese Barcarolle aufmerksam gemacht, am besten wird eine Mezzosopranstimme die Komposition zur Geltung bringen können (oder auch ein weicher Bariton).

Josef Haberstroh, Zwei Lieder. (Leipzig, Forberg.)

„Die aufgebrochene Rosenknospe" von F. Stolle und „Du liebes kleines Mägdelein" von Osterwald sind die Vorlagen. Die Musik beider zeigt keine besonderen Eigenschaften und keine hervorragende Begabung ihres Schöpfers, sie ist anständig und meidet so viel als angeht, allerdings nicht überall, Trivialitäten.

Johannes Heidt, Op. 9 Herbstlied von Geibel. (Leipzig, Forberg.)

Ohne tiefere Bedeutung, etwas schablonenhaft; ich bin der Ueberzeugung, dass der Komponist besseres zu leisten im Stande ist.

Conrad Kühner, Liebesgruss und Liebestreue. Zwei Lieder (Braunschweig, Bauer.)

Dass der Komponist gewiss vom edelsten Feuer der Begeisterung durchglüht war, als er diese Lieder schrieb, davon bin ich überzeugt, trotzdem aber bin ich auch davon überzeugt, dass es besser gewesen wäre, sie wären nicht gedruckt. Das blosse Wollen schafft noch kein Kunstwerk, es gehört auch dazu — das Können.

Mehrstimmige Gesangskompositionen mit Begleitung des Klaviers.

L. Altmann, Op. 7 Fest-Kantate zum Geburtstage Sr. Maj. des Kaisers für Gemischten- oder Männerchor mit Pfte.-Begl. Dichtung von Dr. Schultz. (Neustadt O./S., A. Pietsch.)

Dies gewiss aus den besten patriotischen Gesinnungen des Dichters wie Komponisten hervorgegangene Opus enthält leider nicht so hervorragende musikalische Eigenschaften, dass ich im Stande wäre, auf dasselbe aufmerksam zu machen. Im Modulationsplane hat sich der Komponist die grössten Beschränkungen auferlegt, so dass er sogar den Aufschwung nach der Dominante verschmäht, dafür setzt er die 3. Strophe des Liedes nach der Unterdominante, so dass also folgendes Schema entsteht: Strophe 1 und 2 C-dur, Strophe 3 F-dur, Strophe 4 C-dur. Jedenfalls hat der Komponist ausgedehnte Bekanntschaft mit dem Repertoir der verschiedensten Liedertafeln, die Melodik und die ganze Art der Stimmenbehandlung lässt das deutlich erkennen.

Theodor Podbersky, Op. 10. Heimliche Liebe für Männerchor mit Begleitung des Pfte. (Köln, P. Tonger.)

Reicher in der Modulation, Harmonie und Melodiebildung als das oben besprochene Opus ist das in Rede stehende. Der Gang ist folgender. Das Stück steht in Des-dur, die erste Strophe modulirt am Schlusse nach As-dur, die 2. von Des-dur nach Ges-dur, die 3., Solo, von Ces-dur nach Es-dur, die 4., Chor, von As-moll über Es-dur, c-moll, f-moll nach As-dur, die letzte, der ersten gleich, von Des-dur mit veränderter Schlusswendung nach Des-dur. Es hängt dem Ganzen, allerdings schon etwas durch den Text bedingt, ziemlich starke Sentimentalität und mancherlei Phrasenwerk an, doch versteht sich der Komponist auf ganz interessante Akkordverbindungen. Wir Deutschen singen gern, wenn wir

lustig sind: „Ich weiss nicht was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin." Viele unserer Männergesang Vereine lieben ja auch in ihren gemüthlichen Ueberstunden zu gutem Biere und rauchbarer Cigarre ein sentimentales d. h. in ihrer Sprache ein gemüthvolles Lied, denen sei die heimliche Liebe bestens für die Oeffentlichkeit empfohlen.

Paul Blumenthal, Op. 6. Zwei Gesänge für dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegl. (Berlin, W. Sulzbach.)

Es ist ein hübsches Talent, welches sich in den beiden Gesängen zeigt, ein wählerischer, den besten Mitteln zugewandter Sinn verräth sich in ihnen. Beide Lieder sind stimmungsvoll, besonders das 2., eine Dichtung Müller's von Königswinter. Eine grössere Selbstständigkeit der Stimmen, an der es besonders in Nr 2 einigermaassen fehlt, würde den Kompositionen zu grösserer Bedeutung geholfen haben. Wenig vortheilhaft klingt an einigen Stellen im ersten Liede das gleichmässige Weiterschreiten der 3. Frauenstimme mit dem Basse der Klavierbegleitung vorzüglich dann, wenn der Schritt in einen Durakkord in der Sextlage führt. Der Komponist wird im Laufe der Zeit gewiss nach der Abstellung dieser Härten Sorge tragen.

Franz Abt, Op. 544. Vergiss für mich die Rose nicht für 1 Singst. mit Chor ad. lib. (Leipzig, Forberg.)

Wenn es Einer bis zu einer solchen Opuszahl gebracht hat, dann ist jedenfalls gegen das Aeusserliche der Komposition nichts mehr zu sagen, im andern Falle dürfte selbst eine Rüge des einen oder andern Vergehens gegen die Form nichts mehr nützen. Gleichzeitig muss auch die Schätzung des innern Werths nach einem Vorgange von 543 Geschwistern dem Publikum vollkommen klar sein. So dürfen wir uns hier also kurz fassen und sagen, dass die vorliegende Komposition ein echter, vollwichtiger Abt ist, aus den ersten Takten mit unzweifelhafter Gewissheit zu erkennen, und das mag den Freunden oder Gegnern der so fruchtbaren Muse des Komponisten vollkommen genügen.

A. Naubert.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Ed. Rohde: Gondoliere, Morceau de Salon, op. 65. Breslau, Hientzsch.

Etwas leichter als die Fis-dur-Etüde von Charles Meyer.

Winke und Rathschläge.

(Fortsetzung aus No. 11.)

Die „stimmige", „mehrstimmige", „vielstimmige", „polyphone" oder „kontrapunktische" Satzart (alles im Grunde verwandte und gleiche Begriffe) unterscheidet sich nach Stimmenzahl und Zusammensetzungsart der Stimmen. Die Lehre vom Kontrapunkt*) behandelt den Gegenstand ausführlich, hier sind nur äussere Verständniss vermittelnde Kennzeichen anzuführen.
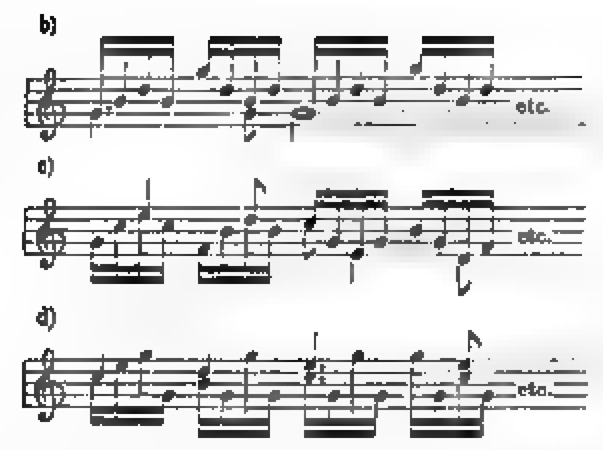
Wo es sich um Stimmenverhältnisse handelt, ist natürlich der einfachste der zweistimmige Satz; von da aus geht es durch den drei- und vierstimmigen Satz weiter bis zum 8-, 16-, 20-stimmigen, wie dergleichen nur in Partituren grösserer Kombinationen von Tonorganen bestehen kann, der Klavierspieler wird wegen der natürlichen Grenzen der Fingerfähigkeit im Verhältniss zum Klavier und dessen Wirkung selten über vier, nur ausnahmsweise über fünf, wohl nie aber über sechs streng und konsequent durchgeführte „Stimmen" zu spielen haben. — Dabei aber kommen beide Hände zugleich in Anwendung, folglich wird eine Hand allein höchstens nur 3, kaum 4 Stimmen, gewöhnlich nur deren 2 bis 3 zu spielen haben.

Die Stimmenverhältnissmässigkeit wird in der Kontrapunktlehre allgemeinhin, vom Einfachen bis zum Komplizirten, so gefasst: 1) Ton zu Ton, d. h. wo die miteinander verbundenen Stimmen in jedem Ton immer zugleich treffen. 2) Auf einen Ton kommen zwei oder drei unter sich gleichgeltende Töne. 4) Auf einen Ton kommt je der Mittelzeitpunkt eines zwischenfallenden andern Tones („Synkope"). 5) Auf einen Ton kommen, je nach dessen Zeitwerth, beliebig viele andere Töne von verschiedenartiger Dauer in freiwechselnder Folge. Ueberall sind auch Pausen (gleichbedeutend mit den Tönen) einzubegreifen.

Im akkordischen Satz ergiebt sich Harmonie auf Harmonie entweder von gleichartigem oder von ungleichartigem Zeitwerth der zusammenklingenden Töne. Wo nun z. B. auf den Zeitwerth Eines (vollständigen oder unvollständigen) Akkords in einer und derselben Hand mehrere Tonfolgen einer besonderen „Stimme" kommen, da ist aufmerksam zu beachten, dass die einzelnen Töne jener Tonfolge einander genau (durch rechtzeitige Hebung der Finger) ablösen, während dann die festliegenden Töne vollzeitig ausgehalten werden, z. B.
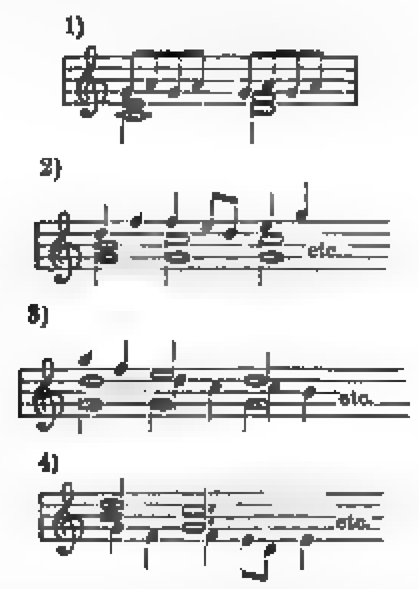
a)

*) Von „Punctus contra Punctum" — Punkt gegen Punkt, d. i. „Nota contra Notam", also Note gegen Note.
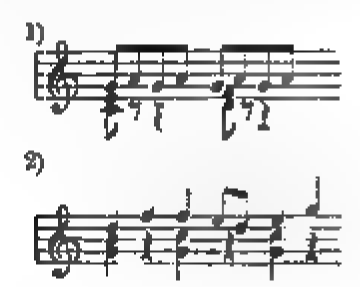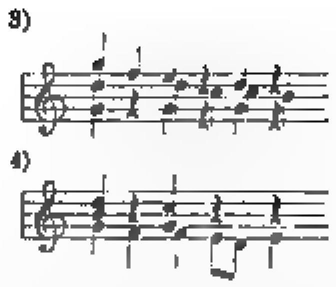


Hier nämlich sind bei a) und b) die untern Töne volleeitig liegen zu lassen (sie bilden in ihren abwärtsgestrichenen Hälsen eine Tonfolge für sich) die übrigen Akkord-Töne in gebrochener Form müssen untereinander zwar genau gebunden doch auch eben so genau gehoben werden; bei c) sind theils oben theils unten Haltetöne, während andere Tonfolgen dazu klingen, jene müssen genau ihren Zeitgehalt bekommen, bei d) sind in der Mitte der umspielenden Figur Haltetöne, die gut liegen zu lassen sind.

Was die Griff-Folge mit Tönen von verschiedenem Zeitwerth betrifft, so ist dabei eine noch grössere Aufmerksamkeit nöthig; z. B. diese Kombinationen mit Einer Hand:



sind genau in den Verhältnissen ihres Notenzeitwerths zu betrachten; die fortschreitenden Tonfolgen zu den liegenbleibenden Tönen werden von oberflächlichen Spielern oft fälschlich so





gespielt — was den Stümper in der musikalischen Notenspielkunst bezeichnet. Im entgegengesetzten Falle, wo derartige Stellen etwa so auf dem Papier stehen, wie sie hier zuletzt hingesetzt wurden, spielt sie der Schüler wohl in der Unachtsamkeit so, wie das erstgegebene Beispiel geschrieben steht. — In solchen Fällen ist die Zeit genau zu berechnen und dem Schüler darzulegen: was an Zeitwerth der Noten zusammenfällt oder nacheinander kommt.

Die letzteren Beispiele waren zum Theil im Akkordstimmensatz („polyphoner Homophonie") gehalten und begreifen schon das in sich, was man die Stimmenführung nennt — eine hohe, edle und echt musikalische Kunst, welche überall da, wo sie im musikalischen Satze erscheint, mit ganz besonderer Achtung zu behandeln ist: denn wo eine gehaltvolle und korrekte „Vielstimmigkeit" besteht, da ist, neben der (aus inspirirter Phantasie hervorgehenden) reinen Idee auch noch eine absolute formale Kunstwürdigkeit durch seine Ausführung zu ehren. Wo sich Stimme an Stimme fügt und so sich eine verschlungene Kette gebundener Tonfolgen bildet, da bedingt sich bezüglich der Mechanik und Technik der gebundene Vortrag, ein Zweig der Spielkunst, der eben darum von jedem Musiker mit besonderm Respekt betrachtet wird, weil sich darin eigenthümliche Kompositions- und Exekutionskunst vereint begreift.

Bach und Händel mit ihrer deutschen Geistestiefe, Gemüthsinnerlichkeit und kontrapunktischen Kunstmächtigkeit wollten mehr, als nur, wie ihre Zeitgenossen, der Franzose Couperin, der Italiener Scarlatti u. A., das Instrument in seinem ihm nächstnatürlichen Figurenapparat glänzen lassen. War dies bei den Franzosen und Italienern ein hauptsächlicher Zweck, so war es bei Jenen nur Mittel: die wollten durch das Klavier den menschlich musikalischen Geist sprechen lassen und ausdrücken, was das Herz fühlt, sie wollten durch das Instrument bethätigen, welche formale Tonwunderwerke die Phantasie zu denken vermag. So entstanden die tiefsinnigen Klavierfugen voll höchster Kunst, die charaktervollen beseelten Tanz- und sonstige Stücke voll Kraft und Saft in Bau und Harmoniegefüge — während diese altklassischen Meister freilich nebenher auch wohl Stücke voll obligaten Tonspieles schufen, denen man, wo sie aus glücklicher Schaffensstunde stammen, es aber doch gleichwohl anmerkt, dass in ihnen kein oberflächlicher, sondern ein bedeutender Geist sein Spiel treibt: es war dann die Freundlichkeit eines ernsten Künstlercharakters, der Scherz eines Weisen. Selbst diese Meister hielten es nicht unter ihrer Würde, ausnahmsweise auch für das „Publikum"

in Gesellschaft und Konzert zu schaffen, wohl fühlend, dass es doch immer auf die Art dabei ankomme und dass das „Publikum“ doch auch ein Stück berücksichtigungswerthe „Menschheit“ sei.

Man sehe sich die Fugen und Suiten unserer beiden grossen Altmeister in den besten Nummern an*), man sehe auch Sachs grosse kunstwürdige Konzertstücke, das italienische Konzert, die sogenannten Goldberger'schen Variationen an, um das Gesagte als wahr zu erkennen.

Die Technik dieser Meister hat zum Prinzip die kunstvolle musikalische Kombination im Satze, und so ist sie vorwiegend stimmig, nämlich nicht für gewöhnlich eine Hauptstimme zu einer Begleitung sondern vielstimmiges (polyphones) Leben enthaltend. Eine Hauptbedingung dazu ist Vertiefung und Eigenthümlichkeit der Phantasie mit höchster Kompositionskunst gepaart. Gegenüber dem freien Styl der weltlich gesinnten ausländischen Effektenkomponisten tritt so der gebundene Styl im Geiste absoluter Kunst und zwar in diesem gebundenen Styl von strengster Gesetzlichkeit mit natürlicher Freiheit, so, als ob den Meistern das Allerschwerste, Spiel sei.

Haydn's Epoche mit ihrer Klavier-Technik knüpft zwar, wie bekannt, in wesentlichen Punkten bei Ph. Em. Bach an, doch man sieht nicht, dass darum seine Nachfolger gering im „Können“ seien, sie sind eben andere Naturen, die nicht etwa aus Schwäche nicht so komponiren könnten, sondern weil sie einen andern Inhalt hatten, den Emanuel und Sebastian Bach noch nicht haben konnten. Jeder ist Kind seiner Zeit, und der Musiker ist das Instrument, auf welchem der musikalische Zeitgeist spielt.

Auch in der Epoche Haydn's und Mozart's kann man beobachten, dass in der Technik gewisse Elemente der früheren Zeit geblieben und zugleich bereits Ansätze für die Zukunft vorhanden sind.

Haydn's allerersten Sonaten und Symphonieen enthalten noch Satzweisen Ph. Em. Bach's in Fülle, derartige Stücke, werden gegen seine späteren Werke „trocken“ genannt, die Figuren, Melodieen und Begleitungen haben noch etwas Steifes und bei aller musikalischen Würde, noch keinen schön ausgesprochenen Inhalt, die Technik ist hier einer verpuppten Schmetterlingsraupe gleich, das neue Leben drängt schon zu Tage, aber erst in späteren Werken und eigener Inspiration entfaltet die neue Psyche ihre Schwingen. Das menschlich-trauliche, kindlich-naive Gemüthsleben in den Haydn'schen reichen Sonaten und Symphonieen rührt die Herzen Aller, und Künstler wie Laien haben ihre innerste Freude daran, die neu erstandene musikalische Epoche feiert da ihren Frühling, sie lebt als blühendes Kind.

L. Köhler.

*) Ich habe von den Bach'schen hübschesten bei Br. & H. eine „Auswahl“ herausgegeben.

Antworten.

Herrn Joh. Feyhl in Göppingen. Brief und Klavierschule sind angelangt.

G. F. in D. Alt. Die sogenannte „Kollektion Spemann“ enthält nur gediegene Werke der älteren und neueren Literatur und kann die Sammlung aus diesem Grunde sowohl, als auch wegen ihrer Billigkeit und vorzüglichen Ausstattung auf das beste empfohlen werden.

Herrn Tewes in Pyrmont. Schönsten Dank. Sie haben recht, doch dürfte die Sache jetzt zur Genüge erörtert sein.

Herrn Franz Mietzner in Kiehrheim. Karte ging an Sie ab.

Klavier-Lehrer in Christiania. Sie finden genügenden Stoff in L. Köhlers oder Eschmanns Führer durch den Klavierunterricht, die Ihnen jede Buchhandlung besorgt. Jedes dieser Werke kostet 1 Mk. Der Lehrstoff ist nach dem Grade der Schwierigkeit geordnet, Salonstücke finden Sie von ernsteren Sachen getrennt.

Herrn W. Irgang in Züllichau. Ich werde mich umthun, doch bitte ich, mir noch einige Zeit zu lassen.

Herrn Papst in Leipzig. Heft I und II meiner musikpädag. Flugschriften erschienen bei Sahn, Heft III bei Rosenthal & Co., Johannisstr. 20 hier. Sie erhalten alle drei durch Buchhändlergelegenheit.

Br. Wenn Ihnen die genannte Ausgabe der Nocturnes von Field nicht zusagt, dann versuchen Sie es einmal mit der von Löschhorn, welche bei Bote & Bock erschienen ist, sie ist mit grossem pädagogischem Geschick gearbeitet und sehr schön ausgestattet.

Bruno S. Ich empfehle Ihnen das reizende Miniatur-Tanz-Album von Edm. Bartholomäus bei Bartholomäus in Erfurt. Sie werden damit Freude bereiten. Meine 3 leichten Tänze op. 23 erschienen bei Steingräber.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Dienstag, 18. Septbr., Abends 8 Uhr, im Saale der Kgl. Hochschule Sitzung. Tagesordnung: Feststellung der Erklärung aller bei der Theorie des Musikunterrichts gebräuchlichen Bezeichnungen (Fortsetzung). Geschäftliche Mittheilungen. Vorführung einer neuen Art von Klavier-Lampen.

☞ Dieser Nummer ist ein **„Verzeichniss** empfehlenswerther **Musikalien**, progressiv geordnet, hauptsächlich für den **Pianoforte-Unterricht** bestimmt" aus dem Verlage von **C. F. Kahnt in Leipzig** beigelegt, auf welches wir hiermit aufmerksam machen. D. R.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 18. **Berlin, 15. September 1881.** **IV. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das III. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt. **Die Expedition.**

Die aufgefundene Original-Handschrift der Nummern VIII und IX des Mozart'schen Requiems.

Von Dr. **G. Pressel.**

Geehrter Herr Professor! Sie fragen mich mit Recht, wie ich zu dem in verschiedenen musikalischen und politischen Zeitungen angekündigten Fund der ausinstrumentirten Originalien der Requiemsnummern des Domine und Hostias gekommen sei?

Im „chronologisch-thematischen Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke Mozarts“ von Köchel, unter der Rubrik: „Unvollständige Kompositionen“ ist No. 21 zu lesen. „Zu einem Requiem“ Studie 1., für Sopran, Alt, Tenor, Orgel. C-dur 4/4: 16 Takte, ohne Text, 2., Lacrymosa für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel. C-moll, 4/4: 16 Takte. Der Text nur angedeutet: „qua resurget ex favilla.“ Autograph im Besitz von A André in Offenbach (1860), Ueberschrift: „Zu einem Requiem“ 1 Blatt mit zwei beschriebenen Seiten. Querformat, 12 zeilig. Auf demselben (Blatt) noch ein „Kyrie“. Da ich wusste, dass die hiesige Hofbibliothek im Jahre 1874 alle im Besitz von André befindliche Mozart-Manuskripte käuflich erworben hatte, so forschte ich nach dem erwähnten Blatt zuerst auf der Hofbibliothek — allein vergebens es war nicht zu finden. Nunmehr wandte ich mich brieflich an André in Offenbach und erhielt darauf folgenden Bescheid:

„Ihre Karte sandte ich an meinen Bruder C. A. André in Frankfurt. Hier ist seine Antwort beiliegend.“ Diese lautete:

„Das angeführte einzelne Blatt ist mir nie zu Gesicht gekommen. — Ausser verschiedenen Partituren des Mozart'schen Requiem besitze ich zwei, insoweit interessante, geschriebene Nummern, als auf Domine Jesu von Eybler geschrieben steht: Die Singstimme sammt Bassi sind eigenhändig von Mozart geschrieben bis quam Olim da capo. Mein seliger Vater (Johann Anton André, der im Jahre 1799 den sämmtlichen Mozart'schen Nachlass von der Wittwe Mozarts in Wien kaufte) „kann die erwähnten zwei Nummern“ (Domine und Hostias) nur von Eybler und Letzterer sie von Mozart erhalten haben.“

Da mich wenige Tage nach Empfang dieses Bescheids eine Reise, welche ich in Familiensachen nach Ulm in Württemberg zu machen hatte, über Frankfurt führte, so liess ich mir diese Gelegenheit nicht entgehen und machte dem alten Herrn meinen Besuch in Frankfurt (Guiolett-Platz 35). Es war am

19. Aug. d. J. in der 7. Morgenstunde, als man mich in einen Salon einführte, dessen Wände mit den Oelgemälden der André'schen Ahnherren: Johann André, (geb. 1741 und unsterblich durch seine Komposition von „Bekränzt mit Laub") Johann Anton André (geb. 1775 — des berühmten Musik-Theoretikers) und C. A. André (geb. 1806, Erbauers des Mozarthauses in Frankfurt und Verfassers einer werthvollen Geschichte des Klavierbaues) geziert waren. Letzterer, das noch lebende ehrwürdige Familienhaupt, kam kurz nach meinem Eintritt, bewillkommte mich in gastfreundlichster Weise, begab sich dann in seine Bibliothek und brachte mir das bewusste Manuskript, respektive Original, der VIII. und IX. Nummern des Mozart'schen Requiems. Da der in Offenbach wohnende jüngere Bruder dem oben mitgetheilten Bescheid des älteren die Worte beischrieb: „Diese Worte sind sicher nicht so gemeint, dass mein Bruder Mozart's eigene Handschrift jener Nummern besitzt — hierüber ist ja viel geschrieben, resp. gedruckt worden" — so war ich begreiflicher Weise nicht im Voraus eingenommen für die Aechtheit des Manuskripts und theilte dem alten Herrn meine Bedenken mit. Nun wies er mich auf ein mit rother Dinte unten beigeschriebenes Attest hin, in welchem es heisst: „28/8. 37 bestätigte Jansen aus London Eyblers Handschrift (der Worte): „Die Singstimmen samt Bass sind eigenhändig von Mozart geschrieben." Mit einer andern ganz verschiedenartigen rothen Dinte sind ausserdem zwei grosse Striche über die Instrumentation der ersten fünf Takte des Domine von „einem Dritten gezogen — zweifellos in der Absicht, das Eybler'sche, die Handschrift Mozart's auf Singstimmen und Bass beschränkende Attest zu bestätigen. Schliesslich ist von derselben (angeblich) Eybler'schen Handschrift das ganze, 8blättrige Konzept-Manuskript gemäss der auf der Wiener Hofbibliothek befindlichen, zweifellosen Reinschrift des Originalentwurfs eingetheilt und interpretirt — von der Voraussetzung ausgehend, dass Mozart nichts weiter geschrieben haben könne, als was in dieser Reinschrift enthalten sei.

Dass Mozart die zwei Nummern VIII und IX des Requiems zweimal geschrieben, wird hier als Thatsache anerkannt, aber ebenso sicher angenommen, dass dies jedesmal in der Form des Entwurfes geschehen sei. (Welcher Komponist wird seine Komposition zweimal in derselben skizzenartigen Form schreiben?!) Ferner sah ich bei näherer Untersuchung bald, dass Singstimmen und Instrumente von einer und derselben Hand geschrieben seien, — also konnte sich für mich der Schwerpunkt der Beurtheilung bloss in die eine Frage zusammendrängen: hat Mozart diese zwei instrumentirten Nummern überhaupt geschrieben — oder nicht?

In dieser unentschiedenen Anschauung reiste ich nach Ulm ab, von wo ich einige Tage später nach Frankfurt zurückkehrte. Der alte Herr hatte die Güte, mir das angebliche Autograph abermals zur Prüfung vorzulegen; zugleich brachte er Mozart's zweifellos-autographes Kompositions-Verzeichniss und wies mich auf die vielen, verschiedenartig gestalteten, Schriftzüge in dem letztern hin.

Der alte Herr zeigte mir noch verschiedene andere Reliquien des grossen Meisters, z. B. eine Haarlocke, die er einst in Wien von dem am 26. Juli 1791 geborenen jüngsten Sohn Mozarts erhalten hatte, ferner das grosse Oelgemälde Mozarts, das schon zu Mozarts Lebzeiten der Kurfürst in seinem Mainzer Palais hängen hatte. Ein gewisser Mozart einst persönlich befreundeter, Abbé aus dortiger Gegend, der dieses Oelgemälde als alter Mann bei C. A. André in den zwanziger Jahren wiedersah, brach beim Anblick desselben in Thränen aus. — Beweis genug, dass es ein höchst werthvolles, sprechend ähnliches Bild sein muss. (Es ist weniger ideal gehalten als die meisten Bilder Mozarts, so weit ich es beurtheilen kann). So ging die Zeit hin, bis ich mir schliesslich ein Herz fasste und den alten Herrn bat, mir die Originalien des Domine und Hostias mit nach Berlin zu geben. Nach einer kleinen Pause gab er seine Einwilligung und packte die Reliquie nebst einer von Stadler selbstgeschriebenen Kopie des in Wien befindlichen Original-Entwurfs ein. Ehe ich aber abreiste, führte er mich noch an's Krankenbett seines jüngsten, von ihm scheinbar zärtlich geliebten Bruders Johann Baptist. Letzterer, bekanntlich ein tüchtiger Musiker und früher mit Kullak zugleich Schüler Dehn's in Berlin, erzählte mir, dass die Königl. Hofbibliothek die Mozart'schen Manuskripte dereinst um einen Spottpreis hätte haben können — Dehn aber, der dazumal Kustos war, habe sich dagegen gesträubt, weil, wie er glaubte, Mozart keine Zukunft habe — seitdem ist freilich die musikalische Welt einer ganz andern Ansicht geworden und so wurden denn diese Manuskripte unter der Kustodie Espagne's um baare 12,000 Thaler gekauft. Wie verschieden sind doch die Ansichten über das, was in der Musik Zukunft hat!

Jetzt wissen Sie, geehrter Herr Professor, die Veranlassung und den ganzen Hergang, wie ich zu dem in verschiedenen Zeitungen angekündigten Fund gekommen bin. Ich suchte ein Blatt von untergeordneter Bedeutung und fand statt dessen acht Blätter von ungeheurem Kunstwerth. Letzteren hat die aufgefundene Handschrift selbst dann, wenn nicht sicher entschieden werden könnte, dass sie von Mozart selbst geschrieben ist — denn in jedem Fall wäre sie dann, wie ich durch

Mittheilung wichtiger, in's Gebiet der stimmführenden Komposition tief eingreifender Varianten nachweisen werde, die Kopie eines von Mozart ursprünglich instrumentirten Original-Konzepts. Unter dem grossen Stoss von Manuscripten, welchen Joh. Anton André im Jahre 1799 aus Wien nach Frankfurt brachte, mögen die wenigen Blätter lange Jahre verborgen geblieben sein. Nach Berlin am 26. August zurückgekehrt, kündigte ich in der ersten Finderfreude das Ereigniss in der allen idealen und redlich gemeinten Bestrebungen entgegenkommenden Kreuz-Zeitung an. Ihr schlossen sich mehrere andere politische Blätter, die Vossische Zeitung, Fremdenblatt etc. und mehrere Musikzeitungen in referirender Weise an. Da auf der Bibliothek eben Ferien waren, so hielt ich einen derzeitigen Vergleich mit den aus der Erinnerung und früheren Studien mir bekannten, zweifellosen Originalien Mozart's nicht für möglich, indess suchte ich den Custos, H. Dr. Kopfermann, in seiner Privatwohnung auf. H. Dr. Kopfermann glaubte gleichfalls Mozart's Handschrift zu erkennen, sprach seine grosse Freude über den Fund aus und richtete als treuer, auf Mehrung ebenso wie auf Erhaltung bedachter Hüter sofort seine Gedanken auf die Frage, ob und wie das Manuscript für die Königl. Bibliothek zu gewinnen wäre? Schliesslich bot er mir an, bei der Wichtigkeit des Fundes eine Ausnahme zu machen und mir zum Zwecke der Vergleichung die verschlossenen Pforten seines Musentempels zu öffnen. Die Untersuchung, welche er andern Tages mit mir anstellte, ergab ein abweichendes Resultat, was die Hauptaccoladen zu Anfang jeder Seite, die Zeichen der Violinschlüssel zu Anfang des Domine und zu Anfang des Hostias, die bei der Bezeichnung Fagotti und Bassi einige Male vorkommenden F und Doppel-S betraf, ein übereinstimmendes, was die Notenschrift und ein scheinbar über allem Zweifel erhabenes, was die lateinischen Texteswörte betraf, die denen in der Originalpartitur des Titus, wie ein Ei dem andern gleichen. Nur der Buchstabe d macht eine Ausnahme. Das Hauptresultat war, dass, ehe man die Mozartisch-Süssmayer'schen Requiemsmanuscripte in Wien zu Rathe gezogen, keine sichere Entscheidung in der Sache gefällt werden könne. Ich wiederhole aber, dass, selbst wenn die Entscheidung in Wien negativ ausfallen sollte, der Fund seine ungeheure Bedeutung für die historische Kritik der IX ersten Sätze des Mozart'schen Requiems behält, da aus inneren Gründen, welche namentlich bisher ganz unbekannte Varianten des aufgefundenen Manuscripts darbieten, sich nachweisen lässt, dass wir jedenfalls und zum allerwenigsten in ihm die Kopie eines instrumentirten Original-Konzepts gewonnen haben! Diesen Nachweis zu liefern, soll meine nächste Aufgabe sein.

(Fortsetzung folgt.)

Charakter- und Geistes-Eigenschaften des Musiklehrers.

Von **J. Alsleben.**

(Schluss.)

Eng an den Scharfblick knüpft die Einsicht an, ein Begriff, dessen praktische Bedeutung sich durch keinen fachlich philosophischen Ausdruck erschöpfend wiedergeben lässt. Man bezeichnet damit nicht blos das Erkennen und Verstehen des Schülernaturells, — das war schon Sache eines Scharfblickes, — sondern darüber hinaus das Abwägen und Prüfen aller Verhältnisse und Beziehungen, welche bei dem jedesmaligen Unterricht in Anschlag zu bringen sind und vor allem das Handeln nach Massgabe der aus dieser Prüfung gewonnenen Resultate. In dieser Definition der Einsicht, wie sie mit der Erfahrung übereinstimmt liegt eben mehr als eine geistige Eigenschaft allein, im hohen Grade muss hierbei der Wille thätig sein und die Geduld in ihrem reinsten und schönsten Gewande als Mässigung erscheinen. So kommen wir beinahe dahin, die Einsicht, wie sie dem Lehrer wünschenswerth ist, mit der σωφροσύνη des Sokrates zu vergleichen, freilich einer hohen Tugend, einem Ideale. Aber wer erreicht überhaupt ein Ideal und wer erreicht selbst Etwas ohne Hinblick auf ein Ideal? Nennen wir darum getrost die Einsicht eine hohe Tugend, ein Ideal für den Lehrer, dem er unablässig nachstreben muss. Selbst das Streben nach dieser Richtung hin, wenn es nur mit Bewusstsein geschieht, wird schon seine Früchte tragen. Wenn der Verfasser vorher sagte, dass die Einsicht eng an den Scharfblick anknüpft, so soll damit keineswegs behauptet werden, dass die Einsicht sich nothwendig auf den Scharfblick gründen muss. Es ist ohne Zweifel der Einsicht die vorzüglichste Bürgschaft von Seiten der nothwendigen, geistigen Eigenschaft gegeben, wenn sie auf solchem Grund ruht, doch aber wird sie sich ebenfalls aus jenem sorgfältigen Beobachten und Erwägen der verschiedenen Eigenthümlichkeiten in den Charakteren und Anlagen der Schüler, heraus entwickeln lassen, zumal gerade das Prüfen und Ermessen eine wesentliche Funktion der Einsicht ist. Beispiele anzuführen, wie sich diese Haupttugend des Lehrers in seiner Praxis zeigen soll, ist fast überflüssig, da der Begriff der Einsicht, wenn auch nicht immer in ganz geläuterter Gestalt, den Meisten vollkommen geläufig ist. Des allseitigen Verständnisses halber setzen wir dagegen einige eklatante Fälle von Mangel an Einsicht hierher. Mancher ist stolz auf seine Methode, er bewahrt

sie als Arcanum vor seinen Kollegen, denn er glaubt das Pulver erfunden zu haben; an derselben Krankheit leiden unglücklicherweise Viele! Mit dieser Methode will er alle Schüler selig machen, aber wie? Es giebt nur eine Art und diese ist stets die gleiche. Hat ein Schüler, der seinen Unterricht geniessen soll, vorher bereits anderweitig gelernt, so ist er sicher verbildet, muss von vorn anfangen, um die Wohlthaten der Methode von Grund aus zu kosten, es wird ihm keine Note, keine Uebung dabei erlassen, er erhält „gründlichen" Unterricht.

Ein zweiter Schüler, der eben den Musikunterricht beginnen soll, der aber Talent hat und für den daher Vieles überflüssig ist, was der Nichtbegabte sorgfältig einüben muss, wird genau mit dem allgemeinen Masse der Methode — und dies ist für die alltäglich Begabten berechnet — gemessen, ob dem Schüler dabei die Lust und Laune vergeht, darauf kommt es nicht an, der Unterricht muss gründlich sein.

Ein dritter Schüler hat nicht die geringste Anlage. Für diesen ist die Methode eigentlich nicht so ganz berechnet, für ihn weist sie Lücken auf. Das ist aber bei einer so „gründlichen" Methode unmöglich, einige Dressur muss über die Lücken hinweghelfen. Welche Qual für den Lehrer und welche Qual für den Schüler! Und das heisst Musikunterricht.

Diese Beispiele von mangelnder Einsicht des Lehrers sind allerdings etwas krass gewählt, man halte sie aber nicht für Erfindung, sie gehören besonders in die Praxis solcher Lehrer, deren sowohl die genügende fachliche als auch musikalische Bildung abgeht, einer Kategorie, der wir ja schon oben gedacht haben.

Weniger schlimm, aber doch immer von mangelnder Einsicht zeugend ist der Fall, dass ein Lehrer durchaus keinen Unterschied zwischen den Schülern macht, welche die Musik als Beruf ergriffen und denjenigen, welche sie aus Freude an der Kunst treiben. Wie sollen die Letzteren, welche doch zuverlässig ihre Hauptthätigkeit einem andern Beruf widmen müssen, genau dieselbe Zeit und Mühe auf das Studium der Musik wenden können, wie die Ersteren, welche eben für nichts Anderes zu sorgen haben? Möge ein solcher Lehrer dem Schüler seine Ansprüche vorher kundthun, damit derselbe sich danach entscheide, im Verlaufe des Unterrichtes entsteht aus den gemachten und den nicht erfüllten Ansprüchen ein so unerquickliches Verhältniss, dass der Erfolg wesentlich darunter leiden muss. Niemand wird es dem Lehrer verargen, wenn er nur Schüler unterrichten will, welche die Musik als Beruf treiben. Wer dagegen auch den Unterricht von Dilettanten übernimmt und das sind ja wohl fast alle Lehrer — der muss den richtigen Unterschied walten lassen. Hierbei wird gerade die Einsicht eine hohe Rolle spielen.

In den Musikinstituten, in welchen notorisch Dilettanten Aufnahme finden, fehlt häufig diese Einsicht noch mehr, als im Privatunterricht, denn dort kann leicht das summarische Verfahren Platz greifen. Dass der Dilettant dieselbe richtige Anschauung von der Musik erhalten soll, wie der angehende Musiker, das versteht sich von selbst, er treibt ja dieselbe Kunst,, nur kann jener nicht in derselben Zeit auf dieselbe Stufe gelangen wie dieser, und darum ist eben nicht zu billigen, wenn an Dilettanten und angehende Musiker die gleichen Ansprüche gestellt werden. Verderblicher als dies erachtet der Verfasser aber noch das summarische Festsetzen einer bestimmten Stundenzahl für das Ueben, die natürlich niemals unter fünf geht. Kann der Wenigbegabte in fünf Stunden so viel lernen, wie der Begabte? Oder vermag der Schwache, den aber doch die Freude an der Kunst zu dem Studium treibt, dieselbe Zahl von Stunden zu üben, wie der Kräftige, Starknervige? Doch wohl nur auf Kosten der Gesundheit, wie ja solche Fälle nur allzuhäufig sind. Der einsichtsvolle Lehrer wird den Schüler mit dem richtigen Masse seiner Fähigkeit und seiner körperlichen Kräfte messen, er wird nicht eine absolute wo möglich hohe Stundenzahl für das Ueben aufstellen — die der Verfasser geradezu für thöricht hält — sondern die Aufgabe, die zu lösen ist, bestimmen (nach obiger Massgabe), gleichzeitig aber den Schüler vor zu vielem Ueben als geistig und körperlich schädlich warnen.

Je mehr alle diese Fälle, die als Beispiele für das Wesen der Einsicht dienen sollten, zu den alltäglichsten Erscheinungen auf dem Gebiete des Musikunterrichtes gehören, um so verständlicher werden sie uns auch beweisen, dass die Einsicht geradezu eine für den Lehrer unentbehrliche Tugend ist. Auf eine Missdeutung der Begriffe „Einsicht" und „einsichtsvoll" seitens des Publikums müssen wir noch aufmerksam machen.

Eltern, die schwach genug gegen ihre Kinder und jeden Vorwand derselben, sich vom Ueben zu befreien, gelten zu lassen, nennen wohl den Musiklehrer einsichtsvoll, der hierin jedesmal ihrer Ansicht beipflichtet nach Erwachsene, welche die Musik zu ihrem Vergnügen treiben, doch eigentlich aber jedes andere Vergnügen dem Studiren der musikalischen Aufgabe vorziehen, rühmen die Einsicht des Lehrers, der die Gründe ihrer Entschuldigung dankbar annimmt. Nach der Meinung des Verfassers würde man in vielen solchen Fällen die Einsicht des Lehrers gerade dann rühmen müssen, wenn er ernste Vorstellungen gegen Entschuldigungsgründe macht, die ihm nicht genügend erscheinen. Da auch der Lehrer mit jenem Verfahren zum Nachtheile der Fortschritte des Schülers wirkt, so ist dasselbe als eine Schwäche zu verwerfen. Dass man diese Schwäche des Lehrers seitens des Publikums auch als Liebenswürdigkeit bezeichnet, gehört nicht zu den Seltenheiten. Ueberhaupt ist dieser Begriff „Liebenswürdigkeit" beim Publikum von weitem Umfange und hat eine wunderbare Bedeutung, er möge hier als an der geeignetsten Stelle seine Erledigung finden, da einmal von eigenartigen Auffassungen verschiedener Begriffe die Rede ist. Manchem Dilettanten ist damit gedient, wenn der Lehrer ihn à la Barbier au courant der Tagesereignisse erhält, die nicht seltene Frage bei der Begrüssung, was giebts Neues? ermuntert ihn ja dazu ein neues Witzchen, ein interessantes Geschichtchen dazu, machen ihn dann zu einem überaus liebenswürdigen Lehrer. Lernen ist dabei Nebensache, übrigens ist ja der Schüler bei guter Laune, gerade für die Musik um so empfänglicher — wenn er nur nicht

zu zerstreut ist. Wahrscheinlich wird es nicht bloss dem Verfasser allein vorgekommen sein, dass wenn von Musiklehrern in Kreisen des musicirenden Publikums die Rede gewesen, in Bezug auf einen oder den andern die Aeusserung fiel, er ist zwar kein so ausgezeichneter Lehrer, aber doch ein sehr liebenswürdiger Mensch und darum immerhin ein angenehmer Lehrer. Die Kritik dabei mag Jeder selber üben.

Wir kehren zu den geistigen Eigenschaften des Lehrers zurück. Wie dieser dem Schüler allerwegen ein lebendiges Beispiel sein soll, so auch im logischen Denken, d. h. er muss dem Schüler alle seine Lehren in klarer fasslicher Gestalt und in einem Zusammenhange vortragen, welcher den Gesetzen der Vernunft entspricht, in gleicher Weise aber etwaige Antworten vom Schüler fordern, dann herrscht beiderseitig Klarheit und Verständniss, eine Hauptbedingung für die Möglichkeit reeller Fortschritte. Die Anregung zum Nachdenken, die der Schüler in der Musikstunde empfängt, wird auch über diese beschränkten Grenzen hinaus ihren bestimmten Einfluss üben. So zu wirken, bildend für das Gemüth und für den Geist, muss dem Lehrer eine Freude sein. Nicht alle Musiklehrer sind bis jetzt in Rücksicht auf die erworbene humane Bildung in der Lage, ihre Gedanken jederzeit logisch, genau und durchaus verständlich vorzutragen; erkennen sie das selber, so werden sie durch strenge Selbstbeobachtung, durch doppeltes Nachdenken über die Art, wie sie ihre Lehren vortragen wollen, dem Mangel in vieler Hinsicht abhelfen können. Diejenigen aber, welche von vornherein im Besitze einer grösseren wissenschaftlichen Bildung sind, haben zwar dadurch die Vorbedingungen erworben, welche für eine klare und verständige Darstellungsweise zunächst erforderlich sind. Ruhe und Ueberlegung auch dann wird sie indessen erst ganz in den Stand setzen, dass sie die volle Herrschaft über ihre Gedanken auszuüben vermögen. Eine nach dieser Richtung hin sehr hervorragende Klasse von Lehrern sind diejenigen, welche ausser einer gediegenen wissenschaftlichen Bildung noch wirklichen von der Natur ererbten Geist in die Praxis mitbringen; ihnen wird es leicht gelingen den Unterricht interessant zu machen, doch mögen sie sich hüten, Missbrauch mit ihrem Geiste und dem damit gepaarten Witze zu treiben; zu viel dieser Wundergaben gebrauchen, vielleicht wohl gar um sie leuchten und glänzen zu lassen, ist vom Uebel für die dem Schüler nöthige Ruhe und Sammlung. Doch verzeiht man dem Geistreichen selbst einmal den Missbrauch seiner hervorragenden Gabe, niemals aber dem Geistlosen einen kecken Versuch, geistreich sein zu wollen; die Lächerlichkeit wird diesem Unglücklichen kaum erspart bleiben. Geist braucht der Lehrer nicht unter allen Umständen zu entwickeln, nur Vernunft und Verstand; beide Gaben sind jedem gesunden Menschen eigenthümlich, und besonnene, bewusste Ausbildung kann beide auf das Lehramt nothwendige Maass emportragen.

Noch bleibt am Schlusse dieses Abschnittes der allgemeinen geistigen Eigenschaften als eine dem Lehrer, wenn nicht gerade nöthige, so doch wünschenswerthe Eigenschaft, das gute Gedächtniss zu nennen, und zwar ist hierunter zunächst nicht das musikalische, sondern das Gedächtniss im allgemeinen zu verstehen. Zur Sicherheit im Unterrichten gehört es, dass der Lehrer den Bildungsgang seines Schülers, soweit er selbst natürlich daran Theil hat, vollkommen im Gedächtnisse habe, dass er also jeden Augenblick wisse, welche Lehren er dem Schüler gegeben, was er daher von ihm fordern könne, welche Uebungen und Stücke derselbe gespielt habe, und was noch mehr in dieses Gebiet hinein gehört, ferner, dass er in jeder Stunde beim Beginn des Unterrichts genau die Aufgaben, welche er dem Schüler in der vorigen Stunde gegeben, auswendig wisse, überhaupt sofort über das Können desselben orientirt sei. Diese Sicherheit des Gedächtnisses übt grosse Macht auf den Schüler, veranlasst ihn zu um so grösserer Gewissenhaftigkeit und Pünktlichkeit und erspart ausserdem manche Zeit, die mit Besinnen und Forschen, ob das oder das Pensum schon früher vorgenommen worden, und mit Suchen nach Musikalien, die möglicherweise früher noch gar nicht gespielt worden, also auch wohl nicht vorhanden sind, d. h. mit Nebendingen verloren geht. Erfreut sich Jemand nicht solchen glücklichen Gedächtnisses, so ist damit freilich noch nicht gesagt, dass er ein weniger guter Lehrer sei; es fehlt ihm dann eben nur eine jener Eigenschaften, welche die Schwierigkeiten des Unterrichtens um Etwas erleichtern und deren Besitz im wesentlichen nur dem Lehrer zum Vortheile gereicht.

Anders nun steht es mit dem guten musikalischen Gedächtniss — durch welchen Begriff wir gleichzeitig auf das Gebiet der speciell musikalisch-geistigen Anlagen des Lehrers geleitet werden, — das musikalische Gedächtniss ist wohl eine dem tüchtigen Lehrer unentbehrliche Eigenschaft, denn sie ist von dem Begriffe des guten Musikers nicht zu trennen und wenn wir auch bis jetzt, der Anordnung unserer Betrachtungen entsprechend, noch nicht Gelegenheit hatten, das letztere als eine für den Klavierlehrer nicht in erster Linie stehende Forderung hervorzuheben, so versteht es sich doch wohl von selbst, dass ein Musiklehrer, wie man den Klavierlehrer richtiger bezeichnet, auf der Höhe der Kunst stehen muss, als deren Vertreter er sich ausgiebt. Dieselbe Forderung ist aber in gleicher Weise an den guten Spieler zu stellen, eine Eigenschaft, die man unzweifelhaft mit demselben Rechte wie die vorige an den Lehrer stellt. Die Nothwendigkeit eines guten musikalischen Gedächtnisses für den Spieler, der sich irgendwie einmal will hören lassen, haben wir während der Konzertsaison fast täglich vor Augen; das Auswendigspielen hat sich mit der Zeit als unerlässlich nothwendig eingebürgert; von Noten im öffentlichen Konzerte vorzutragen macht für den sehenden Hörer einen peinlichen Eindruck, das Gegentheil andererseits verschafft diesem die Ueberzeugung, dass der Spieler über das vorzutragende Stück eine volle Herrschaft ausübt, und den Vortheil dieses Eindruckes darf man nicht unterschätzen. Der Lehrende nun wird bei Entwicklung einer Stelle aus der dem Schüler vorliegenden Aufgabe gar leicht in die Lage kommen, zu grösserem Verständniss Beispiele aus andern Stücken herbei-

ziehen zu müssen. Soll er nun dies Alles vorher zu Hause ängstlich überlegen und die nöthigen Materialien mit in die Stunden nehmen? Welche Arbeit würde ihm dadurch erwachsen und bisweilen auch welche Mühe des Transportes? Welche Meinung müsste ausserdem der Schüler über das Gedächtniss seines Lehrers empfangen? Bei gutem musikalischem Gedächtnisse fallen diese Besorgnisse weg, der Lehrer „trägt" wie der Grieche Bias alle seine Güter mit sich und ist dadurch in der angenehmen Lage, weit leichter und ungezwungener seine Auseinandersetzungen zu geben, da er Alles sofort in Bereitschaft hat und gleichmässig überschauen kann. Ein gutes musikalisches Gedächtniss ist selbstverständlich eine Naturanlage, doch welcher gewaltigen Ausbildung diese Anlage fähig ist, wissen wir aus der Geschichte der Entwicklung des nach dieser Seite hin wohl grössesten Klaviermeisters, Hans von Bülow, die Willenskraft leistet hierin Eminentes. Der Verfasser kann aus seiner eigenen langjährigen und ausgedehnten Praxis Beispiele von Schülerinnen und Schülern anführen, welche anfangs vorgaben, nichts auswendig behalten zu können, die ersten Versuche, welche dieselben nunmehr auf seine Veranlassung anstellten, fielen schwach aus und zeugten in der That von geringer Anlage, allmählig aber wuchsen die Flügel und mit Anwendung, freilich von eiserner Konsequenz seitens des Lehrers wie der Schüler, brachte die Energie der letzteren es nach einigen Jahren doch dahin, dass sie die schwierigsten Stücke, sogar die grössesten Bach'schen Fugen bis auf das Jota genau auswendig spielen konnten.

Im Publikum herrscht noch mannigfache Unklarheit über den Begriff des guten Gedächtnisses, selbst bei den gebildetsten Personen, man hört von gutem musikalischem Gehör sprechen, wo das Gedächtniss gemeint ist, und so scheinen jene zu glauben, dass das Gedächtniss überhaupt auf musikalischem Gebiete keine Funktionen zu vollziehen habe. Beide Begriffe liegen weit auseinander, und wenn das musikalische Ohr jedenfalls für die Genauigkeit des Gehörten und alsdann vom Gedächtnisse Erfassten einen wirksamen Einfluss hat, so ist doch der umgekehrte Fall nicht zu konstatiren. Das musikalische Ohr, eine für den Lehrer ebenfalls unerlässliche Forderung, hat eben nur die Aufgabe, die Töne sowohl nach ihrer akustischen wie nach ihrer musikalischen Beziehung, also nach ihrer Höhe und Tiefe, wie auch in ihrer Kombination nach harmonischer, melodischer, kontrapunktischer Seite, ferner in ihrer Erscheinung auf Instrumenten, oder für Gesang und ihre speziellen Eigenthümlichkeit zu hören, oder schärfer gesagt mit dem Ohre **aufzufassen**, das **gebildete** Ohr, die Grundlage für das gebildete **musikalische Urtheil**, prüft und sondert dann das Gehörte und stellt unter Hinzutreten weiterer Bedingungen eine Beurtheilung an.

Dass nun ein sogar fein gebildetes Ohr für den Lehrer nicht nur wünschenswerth, sondern geradezu nothwendig ist, das liegt schon in dem Wesen der Kunst, die er lehrt, wie für die Malerei das Auge, so ist für die Musik das Ohr der maassgebende Sinn und wie ein Gemälde zunächst nach dem Eindruck beurtheilt wird, den es auf das Auge des Kunstverständigen macht, so ein musikalisches Kunstwerk nach Maassgabe des Gefallens, den das Ohr des gebildeten Musikers daran findet. Wie es nun mit den Kunstwerken auf letzterem Gebiete ist, so auch mit den praktischen Kunstleistungen. Wenn nun auch der Lehrer von seinen Schülern gerade nicht immer Kunstleistungen zu vernehmen hat, so wird er doch unter allen Umständen nur mit Hülfe seines Ohres den Werth oder Unwerth der Leistungen zu beurtheilen vermögen, je genauer und schärfer er hört, desto sicherer und gründlicher wird sein Urtheil werden und desto erfolgreicher können die von ihm gemachten Verbesserungen wirken. Der Lehrer muss den Schüler darauf hinleiten, dass er sich selbst beim Ueben spielen höre, dass also das Ohr des Schülers dabei gewissermaassen die Functionen des Lehrers vertrete, wie soll anders ein auch nach geistiger Seite hin eindringendes Studium möglich sein? dahin wird indessen nur derjenige Lehrer den Schüler bringen können, der selbst diesem unaufhörlich das Beispiel eines feingebildeten Ohres geben und damit durch die Bethätigung eines solchen für das Spiel zu zeigen vermag.

Mit gutem musikalischem Gedächtnisse und einem ebensolchen Gehöre pflegt auch ein leichtes Erfassen und Auffassen musikalischer Gedanken in jeder Form verbunden zu sein, freilich bringen Uebung und sachliche Kenntnisse diese wie auch die übrigen musikalisch-geistigen Eigenschaften erst auf die rechte Höhe. Für das Lehramt erwachsen dem Erfassen und Auffassen musikalischer Gedanken noch erweiterte Ansprüche. Nicht allein mit dem Ohre soll der Lehrer im Stande sein, ein Musikstück zu erfassen, d. h. zu verstehen und in sich aufzunehmen, oder aufzufassen, d. h. in seinem Geiste so zu gestalten, dass er bei etwaiger Reproduktion dasselbe in klarer und verständnissvoller Weise wiederzugeben vermag, sondern er soll dieselben Funktionen auch mit dem Auge vollziehen können, d. h. ein Musikstück durch Lesen verstehen und darnach in vorgenannter Weise reproduziren. Es ist dies eine Anforderung, die überaus häufig an den Lehrer herantritt und deren Studium derselbe seinen Schülern nicht dringend genug empfehlen kann. Das dritte Kapitel wird später Veranlassung geben, Weiteres über diesen Punkt anzuführen.

Noch bleibt eine der herrlichsten Gaben, welche die Natur dem Musiker verliehen, an dieser Stelle zu erwähnen und zwar nur als wünschenswerth für den Lehrer, denn der Verfasser würde es nicht wagen sie als nothwendig für ihn hinzustellen, dann würde er gewiss vielen ausgezeichneten Lehrern, denen jene Gabe nicht eigen ist, ihre Bedeutung absprechen. Die Phantasie, jenen schönsten Quell für den schaffenden Musiker, möchte er auch für den Lehrer in Anspruch nehmen, einmal, damit dieser durch das lebendige Beispiel, welches er in etwaigen Proben seiner Phantasie zu geben vermöchte, den Schüler zur Nacheiferung begeisterte und ihm so erst den Weg des wahren Genusses und der wahren *Freude* an der Kunst zeigte, des nämlich, den eigenen Empfindungen sofort durch Töne Ausdruck zu verleihen, zweitens

aber, damit er zur Unterstützung der immerhin trockenen Worte der Lehre, auch ohne ängstlich nach bereits vorhandenen Mustern zu suchen, aus seinem Innern heraus die geeigneten Beispiele schaffen könne. Kann man an die Stelle der Phantasie freilich nichts setzen, was ihr ebenbürtig ist, so wird doch auch hier das eifrige Studium und werden ausgezeichnete technische Kenntnisse und Fertigkeiten Mittel und Wege angeben, wie man sich ohne Phantasie begnügt. Das mag Vielen ein Trost sein!

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Professor Heinrich Ehrlich beabsichtigt im Oktober und November 10 instruktive Vorträge am Klavier über die melodiöse und harmonische Form, thematische Entwicklung, kontrapunktischen Bau, über Stil, Auffassung und Vortrag der klassischen Tonwerke (Symphonien, Quartette, Oratorien, Sonaten etc.) von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Chopin zu halten. Die Vorträge sollen zweimal wöchentlich, Sonntag und Donnerstag, im Saale des Architektenhauses stattfinden und ist der Preis für sämmtliche 10 Vorträge auf 10 Mark festgesetzt. Ich bin überzeugt, dass dieses Unternehmen in weitesten Kreisen die regste Betheiligung finden und bald so überzeichnet sein wird, dass neue Aktien (resp. Billets) ohne Raumgefährdung nicht ausgegeben werden können. Ich halte in Folge dieser guten und durch den Ruf des Vortragenden gerechtfertigten Meinung die Notiz am Ende seiner Ankündigung, nämlich dass die Vorträge nur stattfinden, wenn bis 25. Sept. wenigstens 80 Meldungen eingelaufen, für allzu bescheiden.

E. B.

— Herr Xaver Scharwenka wurde vom Kaiser von Oesterreich durch Ernennung zum Hofpianisten ausgezeichnet.

— I. k. k. Hoheit die Kronprinzessin Stephanie von Oesterreich hat das Protektorat über das Mozarteum in Salzburg angenommen.

— Zum Nachfolger Heinrich Kotzolt's in der Stelle als zweiter Direktor des Königlichen Domchors ist Herr Janke, der Leiter der Berliner Symphonie-Kapelle, berufen worden.

— Der Kgl. Kammermusiker und beliebte Violinvirtuose Herr Gustav Holländer verlässt Berlin, um eine Stellung als Lehrer des Violinspiels am Kölner Konservatorium und erster Geiger im Gürzenich-Orchester anzunehmen.

— Zu der Preisausschreibung für Männerchöre von P. J. Tongers Verlag in Köln waren nahezu an 800 Kompositionen eingegangen. Den ersten Preis erhielt, wie schon berichtet, Th. Krause Rektor in Berlin, für Kunstgesang und C. Isemann, Musikdirektor in Mannheim, für Volksgesang. Den zweiten Preis erhielten Edwin Schultz in Berlin und Thomass in Dresden, den dritten Preis V. E. Becker in Würzburg und eine Komposition des verstorbenen Königl. Musikdirektors Carl Hennig in Berlin.

— Herr Philipp Roth hat hier ein neues Musikinstitut begründet, dessen besondere Aufgabe es sein soll, die Schüler dahin zu fördern, dass sie den Bedingungen zur Aufnahme an die Königl. Hochschule für Musik entsprechen.

— Die Gesangsakademie der rühmlichst bekannten Sängerin Emma Saurel hat in der kurzen Zeit ihres Bestehens einen erfreulichen Aufschwung genommen. Der Unterricht wird nach italienischer Methode ertheilt. Im nächsten Semester richtet Fräulein Saurel in ihrer Behausung eine Bühne für diejenigen ihrer Schülerinnen und Schüler ein, welche sich dem Bühnengesange widmen. Damit die musikalische Ausbildung der Eleven eine möglichst vielseitige sei, wurde auch der Unterricht in der Theorie, Mimik, Plastik und in der italienischen Sprache eingeführt und sind hervorragende Lehrkräfte dafür gewonnen worden.

— Auf der Kolberger Gewerbe-Ausstellung wurden folgende Pianofortebauer prämiirt: Die goldene Medaille C. Krause, Berlin. Die silberne Medaille Franz Berndt, Breslau, A. H. Franke, Leipzig; G. Wolkenhauer, Stettin. Die bronzene Medaille L. Mörs & Co., Berlin. Die ehrenvolle Auszeichnung Aug. Dassel, Berlin, L. Römhildt, Weimar, A. Lenz, Berlin, F. Vauk, Bublitz. Das Preisgericht bestand aus den Herren. Weinreich, königl. Bauinspector, Kolberg, Vorsitzender, — Dr. Moritz Reiter, Berlin, — Springer, Gymnasiallehrer und Domorganist, Kolberg, — Winkelmann, Musiklehrer, Kolberg.

— Von Wangemann's Geschichte des Oratoriums erschien bei A. Frantz in Demmin soeben Heft 6—8 mit sehr interessanten Tafeln, zwei Facsimiles aus dem 11. und 12. Jahrhundert enthaltend. Das verdienstvolle Werk wird im Oktober beendet sein.

— Soeben erschien im Verlage von Stubenrauch hier die zweite, wesentlich vermehrte und verbesserte Auflage von Th. Drath's „Musiktheorie", enthaltend Elementar-, Harmonie- und Formenlehre. Der „Klavierlehrer" fällte nach Erscheinen des Buches das günstigste Urtheil über dasselbe, welches ich bei erneuter Durchsicht der neuen vermehrten und vielfach verbesserten Ausgabe lediglich bestätigt finde.

E. B.

— In dem hier stattfindenden 5. Orientalisten-Kongress wird Herr Warrington Eastlake über die Musik China's einen Vortrag halten und eine Sammlung chinesischer Instrumente vorzeigen.

— Bella Lurje, die jugendliche Schülerin Kullak's, deren Leistungen in der letzten Prüfungsaufführung der „Neuen Akademie der Tonkunst" so allseitige Anerkennung fanden, hat vor Kurzem in Ems unter Mitwirkung des Kammervirtuosen Heermann und des Hofopernsängers Lederer mit grossem Erfolge konzertirt. Sie spielte u. A. Kullak's Klavier-Konzert mit Orchester. Das Publikum war begeistert und lohnte ihr durch Hervorruf, durch Blumen und Kränze.

Sogar ein goldenes Armband wurde ihr in Anerkennung ihrer Leistungen dargebracht.

— Aus **Kolberg** wird uns geschrieben „Unter den Klavieren erregten hier das meiste Aufsehen die mit ersten Preisen gekrönten Pianinos von den Hoflieferanten **Conrad Krause** in Berlin und **Woltenhauer** in Stettin (siehe den Bericht aus Kolberg). Sie überragen alle andern durch stylvolle Ausstattung, gediegene Bauart und edlen, sonoren Ton. Selten sind mir Instrumente vorgekommen, welche in allen Oktaven einen so gleichmässig starken, schönen Ton entwickelt, so elastisch und angenehm in der Spielart gewesen wären.“

— Mr A. J. Hipkins, welcher die Artikel über das Pianoforte und andere Instrumente für Dr. Grove's demnächst in London erscheinendes „Dictionary of Music“*) liefert, ist, wie die „Daily News“ meldet, von unserer Kronprinzessin ermächtigt worden, im königlichen Schlosse zu Potsdam Nachforschungen anzustellen, behufs Identifizirung gewisser Musik-Instrumente, die von der von Friedrich dem Grossen angelegten berühmten Sammlung vermisst werden. Unter denselben befindet sich ein altes Pianoforte auf welchem Johann Sebastian Bach vor dem König improvisirte. Ein „Silbermann“, der jüngst in dem Palast entdeckt wurde, soll die Thatsache festgestellt haben, dass Silbermann nur ein Nachahmer des Italieners Cristofori gewesen.

Köln. Der belgische Verein „Emulation“ aus Verviers, welcher bei dem letztjährigen hiesigen internationalen Gesangswettstreit in der höchsten intern. Ehrenklasse den ersten Preis von 2000 ℳ errang, gab am Sonntag den 14. August auf dem Gürzenich-Saale ein Konzert zum Besten der Armen unserer Stadt. Anfang und Schluss desselben bildeten die beiden letztjährigen Preischöre „Sanctus“ von F. Hiller und „Les Esprits de la Nuit“ von F. Riga. Die übrigen Chornummern waren: „Les Proscrits“ und „Les Emigrants irlandais“ beide von Gevaert, sowie „Au tombeau des Janissaires“ von Limnander. Die Ausführung trug das Gepräge höchster künstlerischer Vollendung.

Leipzig. Der unlängst verstorbene Kunstmäcen W. Th. Seyfferth hat u. a. dem Stadtorchesterpensionsfonds 3000 ℳ, dem Thomanerchor 3000 ℳ und dem Gewandhausconcertinstitut, zu dessen Direktorium er zählte, 20,000 ℳ vermacht.

München. Die Vorbereitungen zur Aufführung des „Parsifal“ im Richard Wagner-Theater in Bayreuth im Jahre 1882 sind in vollem Gange. Vor Kurzem wurden bereits Theile der fertiggestellten Dekoration probeweise aufgestellt und sollen dieselben von grossartigster Auffassung und überwältigender Schönheit sein. In Mitte der Fürstengallerie wird zur Zeit ein Neubau angebracht, der, etwas nach Süden vorspringend, nach 3 Seiten einen gewaltigen Umblick gewähren wird. Dieser Neubau ist für S. M. den König Ludwig von Bayern bestimmt, durch denselben wird ein eigener Aufgang und eine abgeschlossene, einen Ueberblick über das ganze Theater gewährende Loge, sog. Königsloge, geschaffen.

Wiesbaden. Am 28. und 29. August fand hier der Wettstreit deutscher Männergesangvereine statt. In der ersten Abtheilung der konkurrirenden Vereine erhielt den ersten Preis (1 werthvolle Vase, Geschenk der Kaiserin, 1 silbervergoldete Medaille und 800 Mk.) der Sängerchor des Frankfurter Lehrervereins, den zweiten Preis (1 silbervergoldete Medaille und 500 Mk.) der Liederkranz Regensburg, den dritten Preis (ein silbervergoldeter Pokal, Geschenk der Frau Prinzessin Marie von Ardeck und eine silbervergoldete Medaille) der Sängerkreis Köln und den vierten Preis (1 silbervergoldete Medaille) der Männergesangverein Bonn. Lobende Anerkennungen erhielten ferner die „Liedertafel“ von Mannheim und der „Liederkranz“ von Mainz. Bei der zweiten Abtheilung erkannten die Preisrichter den ersten Preis, bestehend in einer silbervergoldeten Schale auf einfachem Fusse (Geschenk des Kronprinzen und der Kronprinzessin), in einer silbervergoldeten Medaille und 800 Mark, der „Hilaria“ von Aachen, den zweiten Preis (eine silbervergoldete Medaille und 500 Mark) dem Singverein von Nürnberg, den dritten Preis, bestehend in einem silbernen Pokale (Geschenk des Vereins der Künstler und Kunstfreunde hier) und in einer silbervergoldeten Medaille der „Liedertafel“ von Mainz, den IV. Preis eine silbervergoldete Medaille — der „Liedertafel“ von Würzburg zu. — Bei der dritten Abtheilung erhielt den ersten Preis (silbervergoldete Medaille und 1000 Mark in elegantem Sammet-Etui, Geschenk der Frauen und Jungfrauen Wiesbadens) der Männergesangverein Hannover, den zweiten Preis (silbervergoldete Medaille und 500 Mk.) der Männergesangverein Graz, den dritten Preis (silbervergoldete Medaille und ein in Silber getriebenes Trinkhorn, Geschenk der Frauen und Jungfrauen Wiesbadens) der Männergesangverein Mainz, den vierten Preis (eine silbervergoldete Medaille) das Neebsche Männerquartett aus Frankfurt a. M. Bei dem engeren Wettstreit der sechs prämiirten Gesangvereine errang der von Hannover durch den sicheren, glänzenden Vortrag einer v. Hiller'schen Komposition („der Morgen“) den ersten Preis, der in einer grossen goldenen Medaille (Geschenk des deutschen Kaisers) und 1800 Mk. besteht. Den zweiten Preis, eine goldene Medaille (Geschenk des Fürsten von Hohenzollern) und 1200 Mk. (Geschenk des festgebenden Vereins Wiesbaden) erhielt der Grazer Männergesangverein. Demnächst sang am besten die Aachener „Hilaria“. —

Der „Grazer Männergesang - Verein“, welcher nach vorstehendem Bericht ausser der grossen goldenen Ehrenmedaille auch noch den Geldpreis von 1200 Mk. erhielt, hat diese letztere Summe dem Komponisten Wöckl zu Salzburg zugewandt, dessen „Frühlingslied“ die Steirer bei der engeren Konkurrenz so wundervoll sangen, dass ihnen einstimmig ihre Auszeichnung ward. Wöckl lebt in nicht besonders glänzenden Verhältnissen und dürfte sehr freudig durch die hochherzige That der Grazer überrascht worden sein.

---

*) Ist bereits erschienen. Ich bringe aus demselben in der nächsten Nummer dieser Zeitschrift einen interessanten Auszug. K. H.

Bücher und Musikalien.

Ferdinand Hummel, Op. 12, Dritte Sonate in A-dur für Pianoforte und Violoncello. (Leipzig. Rieter-Biedermann).

Schon der Titel des Werkes: Dritte Sonate kann für das Streben des Komponisten einnehmen! In der Neuzeit wenden sich nicht viele Komponisten gerade der strengen Form der Sonate zu, das Publikum hat keine grosse Neigung für den Ernst der Versenkung in die Aufgabe, welchen diese Form fordert und für die geistige Anstrengung, die dieselbe beim Anhören beansprucht, und da Jeder ein Kind seiner Zeit ist, so erklärt sich vielleicht daraus die geringe kompositorische Thätigkeit unserer Zeitgenossen auf diesem Gebiete. Wenn also fähige Kräfte sich der gewissermassen erzieblichen Thätigkeit widmen, die erhabenste Musikform wieder einzubürgern, so verdient das schon von vornherein Anerkennung. H's. 3. Sonate besteht aus 4 Sätzen, Allegro, Scherzo, Andante, Finale. Alle sind mit der diesem Komponisten eigenen Glätte und Gewandtheit geschrieben, alle sind rund und äusserst formvoll, auch in Bezug auf kontrapunktische Arbeit fleissig und gefällig gearbeitet. Was die Erfindung anlangt, so steht diese nicht auf gleicher Höhe mit den oben genannten Vorzügen. H. zeigt nicht genug Eigenartiges und nicht genug Markiges, als dass sein Material den grossen Raum einer Sonate gut ausfüllen könnte. Seine ersten Themen sind etwas kraftlos und die zweiten etwas ähnlich. Dadurch entsteht zu viel Gleichartiges im Charakter und gerade die Sonate soll ja möglichst vielseitig sein, den Gegenstand von den verschiedensten Seiten beleuchten. Die Verschiedenheit der Tempi und des Rhythmus thuts dabei nicht allein, der innerste Kern, der musikalische Gehalt ist's, der Vielseitigkeit und doch Zusammengehörigkeit erkennen lassen muss.

Wenn ich den Fortschritt dieser Sonate gegen die früheren desselben Komponisten ins Auge fasse, so habe ich fast Gewissheit, dass ihm diese Haupteigenschaft für die Sonatenform noch kommen wird. Das in Rede stehende Werk ist äusserst klangvoll, fast zu melodiös und wohlklingend, effektvoll für beide Spieler und darf ich mit bestem Gewissen darauf aufmerksam machen.

G. Fr. Händel, Drei Sonaten f. Violine mit beziffertem Bass f. Pfte. u. Viol. bearbeitet von Gustav Jensen. Nr. 1. A-dur. (Cöln, P. Tonger)

Es wäre bei dieser Besprechung leicht Veranlassung zu nehmen, die Bearbeitungsfrage der uns von Händel und Bach hinterlassenen, nur mit beziffertem Bass versehenen Kompositionen zu berühren, um jedoch die Gemüther nicht zu erhitzen, soll das hier unterbleiben und nur konstatirt werden, dass der Bearbeiter eine Mittelstrasse eingeschlagen hat, sich ebenso fern von der trocknen Begleitung durch blosse Akkorde als von der stimmlich reich ausgestatteten Art des Accompagnements hält. Die Sonate macht sich in dem ihr dadurch angelegtem Gewande ganz gut, wenn auch einige Trockenheiten und Steifheiten in der Begleitung zu Tage treten, sie ist nicht schwer auszuführen und sei hiermit den Liebhabern dieser alten Kammermusik bestens empfohlen.

Gottfried Herrmann, Duo facile et concertant pour Violon et Violoncelle. (Braunschweig, J. Bauer).

Dies speciell für die Schule bestimmte Werk ist in Form einer 3-sätzigen Sonate geschrieben und besteht aus einem Allegro, einem Andante und einem Rondo. Die Mache ist geschickt und lässt den guten Pädagogen erkennen, die Violinpartie ist dem Schüler zugedacht und geht nicht über die erste Lage hinaus. Die Erfindung ist etwas alterthümelnd und hält sich vielleicht mit Absicht allem ans Moderne streifende fern. Das Werk gehört zu einer Sammlung von Stücken instruktiver und unterhaltender Natur für Violine mit Begleitung.

Neue Pianoforte-Kompositionen.

Besprochen von A. Naubert.

Es liegen mir von dem Komponisten Wilhelm Maria Puchtler eine Reihe von Heften vor, Op. 20, 23, 32, 43 und 46, die in ihrer Erschaffungszeit muthmasslich mehr oder weniger weit auseinander liegen und deshalb also eigentlich gestatten mussten, einen Entwickelungsgang des Schöpfers deutlich erkennen zu lassen. Und doch bieten dieselben dazu nicht recht Gelegenheit dar, es ist in Bezug auf Inhalt und Darstellung derselben, auf Bau und Klaviersatz im Op. 46 kein wesentlicher Unterschied gegen das erste der Hefte aufzufinden. Was mir an Puchtler's Kompositionen gefällt, das ist der Inhalt, wenigstens der der meisten Hefte, was ich jedoch nicht als besonders anerkennen kann, das ist der Bau der Kompositionen, der, ohne formlos zu sein, eine recht klare Gliederung nicht deutlich genug zeigt, und der Klaviersatz, der nicht sehr bequem ist und trotzdem dem Instrumente bei weitem nicht genügend Gelegenheit giebt, seine Vorzüge in Hinsicht auf Klangschönheit zu entfalten. Der Komponist ist offenbar ein Gemüth, das mit poetischem Sinnen ein leidenschaftliches Drängen und einen strebenden Ernst verbindet. Es zeugt jedes einzelne Heft hiervon, am meisten die 10 Studien des Op. 23, Dekameron, doch muss ich gestehen, dass ich mich den Stücken, die die erstgenannte Gemüthsseite des Komponisten am deutlichsten zeigen, am meisten zuneige (z. B. Nr 1 Initiale, Nr. 2 Nachtweben, Nr 5 Sakontala, Nr. 8 Nächtlicher Ausblick). Weit weniger hat mir Nr 10 Orgie gefallen. Das Scherzo Op. 20 mag ich besonders im Mittelsatze gern leiden, auch zolle ich dem pikanten Rhythmus des ersten Themas Beifall. Von den Romanzen Op. 32 macht die 3. eine recht interessante Figur. Die Bearbeitung des Alabieff'schen Liedes Nachtigall Op. 43 ist nicht ohne Geschmack gemacht, doch fehlt diesem Werke besondere Bedeutung. Von den 3 Präludien, Op. 46, gefällt mir am Besten Nr. 3. Offenbar ist der Komponist eine eigenartige Natur, denn die vom Gebräuchlichen abweichenden harmonischen und melodischen Züge zeigen sich nicht als

gesucht, um interessant oder pikant zu sein, sie erscheinen als ein Stück des besonders gearteten Characters des Komponisten. Indessen glaube ich nicht, dass derselbe schon auf der Höhe der Klärung angelangt ist. Ich empfehle den Lehrern die Kompositionen zur Ansicht, sie fordern gute Spieler und williges Eingehen auf die Besonderheiten des Komponisten. (Sämmtliche Kompositionen erschienen bei Julius Bauer in Braunschweig.)

Andante und Variationen von Henri de van Eilemont, Op. 8. (Breitkopf & Härtel) stellen sich als eine ganz fleissige und von Talent zeugende Arbeit vor, doch verrathen sie leider zu deutlich, wie Mendelssohn's Var serieuses dazu als Modell gedient haben. Das Thema ist einfach und harmonisch wie melodisch gut, die Variationen beweisen eine geschickte Hand, nur lässt sich eben fast an jeder zeigen, wie die Gestaltungskraft des Komponisten durch Mendelssohn's ebengenanntes Werk beeinflusst wurde. Wir hoffen dem versprechenden Komponisten auf eignen Wegen wieder zu begegnen.

Romanze von H. Henkel, Op. 32. (Offenbach, André.) Das Werk mahnt an vergangene Zeiten, es zeigt sich nach allen Richtungen hin etwas verblasst. Indessen ist es leicht spielbar und wird vielleicht auf der beginnenden Mittelstufe als gut vorspielbares Aushülfsstück verwandt werden können.

Oskar Köhler, Op. 31. Drei Stücke (Düsseldorf, Karl Barnier). Einfache Kompositionen, aber nicht geschmacklos. Nr. 1 Schlafendes Kind und Nr. 2 Gondellied können als Erholungsstücke für die Mittelstufe benutzt werden.

Oskar Bolck, Frühling und Liebe, Op. 21. (Leipzig, Kahnt). Die 12 leichten Tonstücke, die das Werk enthält, haben nicht bloss hübsche Titel, sondern zum grössten Theile auch interessanten Inhalt. Die Kompositionen haben schönen melodischen Fluss und geschmackvolle, vielfach feine Harmonisirung. Die Form ist glatt und gut. Das Werk wird mit Auswahl von guten Schülern der obern Mittelstufe nicht ungern gespielt werden. Es sei den geehrten Lesern bestens zur Ansicht empfohlen.

„Liebesfrühling" nennt Albam Förster sein Op. 60. (Leipzig, Forberg). Drei lyrische Stücke von gutem Klange und nicht grosser Schwierigkeit. Hier und da scheint mir's, als ob der Klaviersatz bequemer und klanglicher sein könnte, trotz alledem rechne ich diese drei Hefte doch zur besseren Salonmusik. Mir sagt das 2. am meisten zu.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Etüden zur Uebung des Handgelenkstakkato in Terzen, Sexten und Oktaven.

Bertini: Op. 100, No. 21 u. 22 — Clementi, Op. 36. Op. 29, No. 16 — Bach, dreistimm. Inventionen.

Clementi: Gradus No. 55 u. 65 (letztere in Oktaven).

Cramer: Etüden, Heft 2, No. 34.

Löschhorn: Op. 38, No. 8 — Clementi, Préludes et exercises.

Anregung und Unterhaltung.

Vor allem im Metrischen wird jetzt so irr herumgefahren, dass man so oft nicht weiss ob man einen Vorder- oder Nachsatz hört. Alle Wiederholungen scheinen ihnen etwas lästiges, überflüssiges und abzustellendes, während sie doch so oft nur ergänzende Hälften sind, eben so wenig zu viel, als das linke Auge eine überflüssige Wiederholung des rechten ist — es wird aber jetzt sehr oft dem linken Auge gegenüber ein rechtes Ohr, oder auch wieder ein linkes gestellt. Solche Sachen liessen sich sehr gut belegen mit existenten Beispielen, aber dass die Musik immer fortgeht und nicht wie das Architektonische systematisch stillhalten will, das macht's den Leuten weniger auffällig. Es ist aber hier in der Musik, im Zeitlichen eben auch eine Breite und eine Höhe, ein Räumliches und Zeitliches: das Metrische und das Rhythmische — es ist nur freilich der Natur der Sache nach beides in der Zeit — wir haben ja aber auch einen Begriff für Zeitraum wo etwas Stetiges im Fortgang verstanden ist, wie ohne das keine Melodie als Ganzes gedacht werden könnte. So auch der metrische und rhythmische in der Poesie: alles hat Takt-Symmetrie und feste Vorausbestimmung, unabhängig vom logischen Inhalte — was ja eben das Kunstelement ist im engeren Sinne, und vom poetischen unterschieden.

M. Hauptmann.

Antworten.

Frau v. Reichenbach in Aigle. Sende in den nächsten Tagen Notenschreibschule, musikpädagogische Flugschriften und Prospekt.

Herrn W. Schw. in Wien. Ihr Aufsatz kommt in die nächste Nummer. Die Herstellung des neuen Schlüssels hat viel Mühe gemacht.

Fräulein Lydia Hirsch in Barmen. Ihre Anerkennung freut mich sehr, schönsten Dank. Stumme Klaviatur werden Sie erhalten, sobald das zweite Dutzend fertig sein wird.

Baltimore. Angelangt, werde mich freuen, die Fortsetzung kennen zu lernen.

Anzeigen.

Offene Stellen.



☞ **Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 20 Pfg berechnet.** ☜

Kempen, Prov Posen. Gymnasial-Gesanglehrer, muss zugleich in Kalligraphie und Zeichnen unterrichten können. 1200 Mark. Magistrat.

Stettin, König-Wilhelm-Gymnasium. Elementar u. Gesanglehrer 1110 bis 1500 Mark Reg.-Rath Wehrmann.

a. **Eine Pianistin,** perfekt in französischer Konversation, Geh. 900 Mk.

b. **Musikerin,** im Malen, Zeichnen, französisch und englischer Sprache geübt, als Gesellschafterin resp. Erzieherin für ein gräfliches Haus zum Oktober, Ende 20er Jahre.

c. **Katholische Erzieherin,** musikalisch, im Französischen u. Zeichnen tüchtig, fürs Ausland zum Oktober, Gehalt 1200 Mark. Näheres bei Clara Kobitz, Mauerstrasse 11. II., 10-4 Uhr zu sprechen.

Königsberg i. Pr Für die Musikschule wird zu Oktober cr. ein tüchtiger Klavier-Lehrer, guter Konzertspieler, gesucht Anfangsgehalt 1500 Mark, bei besonderer Qualification 2000 Mark. Gef. Off. werden unt. Chiffre „Musikschule" an Rudolf Mosse in Königsberg i. Pr. erbeten

Schleswig. Die erledigte Stelle eines Organisten am Dom in Schleswig soll bis zum 1 October d. J. wieder besetzt werden. Die Einnahme beträgt 1200 ℳ. an Gehalt u. 360 ℳ. an Wohnungsgeld. Der Organist hat bis weiter den Gesang des Sängerchors im Gottesdienst zu leiten. Zur Ertheilung von Privatunterricht ist Gelegenheit. Gesuche sind binnen 3 Wochen an den Kirchenvorstand der Domgemeinde einzusenden.

Namens des Kirchenvorstandes.
O. Schnittger,
Hauptpastor am Dom.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt (Berlin), Louis Köhler (Königsberg), Dr. Ferdinand Hiller (Cöln), Dr. Oskar Paul (Leipzig), Dr. Emil Naumann (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor Emil Breslaur.

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 19. | Berlin, 1. Oktober 1881. | IV. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

An unsere Leser!

„Der Klavier-Lehrer“ hat sich in der verhältnissmässig kurzen Zeit seines Bestehens zu einer der verbreitetsten und einflussreichsten Musikzeitungen emporgeschwungen. Er verdankt dies in erster Reihe dem Umstande, dass er unermüdlich bestrebt war, sein in No. 1 des ersten Jahrgangs aufgestelltes Programm mit Aufbietung aller seiner Kräfte und mit Hilfe einer Anzahl hervorragend befähigter Mitarbeiter zu verwirklichen, so dass das Blatt ohne Ueberhebung von sich sagen darf, es bilde einen Mittelpunkt für alle Bestrebungen der Musiklehrerwelt, habe zur Verbreitung und Befestigung fördernder Unterrichts-Methoden sowie der Grundsätze gediegenen Musikunterrichts **wesentlich beigetragen**, den künstlerischen und wissenschaftlichen Gesichtskreis des Lehrers erweitert, ihn mit vielseitigen für tiefere Erfassung des Berufs unentbehrlichen Kenntnissen ausgestattet und auch das **Haus mit den Anforderungen vertraut gemacht**, welche es an einen guten Musikunterricht zu stellen berechtigt ist. Letzteres heben wir als ganz besonders wesentlich hervor, denn mit dem Massstab für die Beurtheilung eines guten Unterrichts ausgerüstet, muss das Haus auch zur wahren Werthschätzung einer tüchtigen Lehrkraft gelangen und dadurch wird es nach und nach gelingen, jene frechen Eindringlinge, welche ohne Beruf und Neigung, ohne Kenntnisse und Erfahrung Kunst und Kunstjünger schädigen, von der Schwelle des Hauses fern zu halten.

In diesem Sinne wollen wir weiterarbeiten und glauben uns der Zustimmung und Mithilfe des Hauses, unserer werthen Kollegen und Kolleginnen auch fernerhin versichert halten zu dürfen.

Die Redaktion
Prof. Emil Breslaur,
In den Zelten 13.

Die Expedition
G. Kaliski (Wolf Peiser Verlag),
Brandenburgstr. 11

Von der Verbreitung des „Klavier-Lehrer“ wird das untenstehende Verzeichniss der Orte, in welchen derselbe Abonnenten hat, Kunde geben.

Aachen.
Aarau.
Aigle i./Schweiz.
Altena.
Altenstein i./Ostpr.
Altona.
Altenburg.
Amsterdam.
Angermünde.
Anklam.
Annaberg.
Ansbach.
Apolda.
Arnstadt.
Arad.
Arnheim.
Aschaffenburg.
Augsburg.
Austin (Texas).
Baden-Baden.
Baltimore.
Barmen.
Basel.
Baden bei Wien.
Barmstedt.
Bartenstein.
Bayreuth.
Beaver (Pennsylv.)
Beckum.
Berent i. West-Pr.
Berlin.
Bern.
Bernburg.
Belgrad.
Bielitz.
Birnbaum.
Bielefeld.
Bleicherode.
Bochum.
Böhm-Leipa.

Böhm-Kamnitz.
Boston.
Bonn.
Brake
Braila in Român.
Brandenburg.
Braunsberg.
Bremerhaven.
Braunschweig.
Bregenz.
Bremen.
Breslau.
Brody.
Bromberg.
Brünn.
Brüx.
Brüssel
Budweis.
Bunzlau.
Buenos Ayres.
Bukarest.
Bütow.
Bützow.
Burg.
Burtscheid.
Camburg.
Celle.
Charlottenbrunn.
Charlottenburg.
Chemnitz.
Chicago.
Christiania.
Chrudim (Böhm.)
Chur
Cincinnati.
Cleve.
Creuzburg a. S.
Crimmitschau.
Creuzthal.
Cuxhaven.
Czarnikau.
Czernowitz.
Danzig.
Darmstadt.
Deggendorf.
Demmin.
Dessau.
Deutsch-Eylau.
Deutsch-Krone.
Dickt in Luxemb.
Döbeln.
Dordrecht (Holl.)
Dorpat.
Dortmund.
Drazicka (Böhmen).
Dresden.
Driesen.
Duderstadt.
Eberswalde.
Eilenburg.
Einsiedeln
Eisenach.
Eisleben.
Elberfeld.
Elbing.
Emden.
Elgin (Schottland).
Eschwege.
Essen.
Falkenberg i./Mark.
Falkenberg i./O.
Filehne.
Forres (Nord-Engl.)
Frankfurt a. M.
Frankfurt a. O.
Frankenhausen in Thüringen.
Frauenfeld (Schweiz)
Frankenstein in Ober-Schlesien.
Freiberg.
Freiburg i. Baden.
Freienwalde.
Freising.
Friedberg.
Friedrichshagen.
Friedrichsthal.
Fürstenwalde.
Gablonz i. Böhmen.
Gelsenkirchen.
Genf.
Gera.
Giessen.
B.-Gladbach.
M.-Gladbach.
Glatz.
Glauchau.
Gleiwitz.
Glogau.
Göppingen
Görlitz.
Göttingen.
Godesberg.
Gotha.
Gothenburg.
Grätz.
Graudenz.
Graz.
Greiz.
Gröningen.
Gross-Kanizsa.
Grosswardein.
Guben.
Güstrow.
Gütersloh.
Haag.
Halberstadt.
Halle.
Hamburg.
Hameln.
Hamm.
Hanau.
Hannover.
Heide.
Heidelberg.
Heilsberg.
Helsingfors.
Hermannstadt.
Hersfeld.
Hildburghausen.
Hildesheim.
Homburg v. d. Höhe.
Husum.
Ichtershausen bei Gotha.
Innsbruck.
Inowraclaw.
Insterburg
Irkutsk.
Itzehoe.
Jassy.
Jicin.
Jüterbogk.
Jungbunzlau.
Kaiserslautern.
Kannstatt.
Karlsruhe.
Kaschau.
Kassel.
Kaysersberg i. Els.
Kempten.
Kiel.
Kiew.
Kirchheimbolanden.
Klagenfurt.
Klahrheim.
Koblenz.
Koburg.
Köln.
Königsberg i. Pr
Köslin.
Köthen.
Kolberg.
Komotau.
Konitz.
Konstantinopel.
Kopenhagen.
Kottbus.
Krakau.
Krefeld
Krems.
Kreuznach.
Kronstadt i. Siebenbürgen.
Kulm.
Küstrin.
Laibach.
Landeshut.
Landsberg.
Landshut.
Langenberg bei Elberfeld.
Lauban.
Lauenburg i. P.
Lausanne.
Lauter.
Leer.
Leipzig.
Lemberg.
Leoben.
Libau.
Lichtenstein.
Liegnitz.
Lindau i. B.
Linz.
Lissa.
Löbau.
Löwenberg.
London.
St. Louis.
O. Loschwitz bei Dresden.
Lübeck.
Lüdenscheid.
Ludwigslust.
Lund (Schweden).
Luzern.
Lück.
Magdeburg.
Mainz.
Malchin.
Marburg a. D.
Marburg a. L.
Marggrabowa.
Marienburg.
Marienwerder.
Maastricht.
Mathócz (Ungarn).
Meerane.
Meiningen.
Meidling b. Wien.
Meissen.
Memel.
Mettmann.
Metz.
Minden.
Minsk (Russland).
Mircesti in Moldau-Rumänien.
Mitau.
Mittelwalde.
Montgomery.
Moskau.
Mühlhausen (Elsass)
Mühlheim a./Ruhr.
Mühlheim a. Rh.
München.
Münster i. Elsass.
Münsterberg.
Munkacs i. Ung.
Narsdorf.
Naugard
Naumburg.
Neisse.
Neuburg a. D.
Neubrandenburg.
Neuburg a. O.
Neustadt in Ober-Schlesien.
Neu-Ruppin
Neu-Strelitz.
Neustadt i. H.
Neu-Stettin.
Neuss.
New-York.
Niederingelheim.
Nordhausen.
Nordhorn i. Hannover.
Norwich (Connect.)
Nürnberg.
Nymwegen.
Odessa.
Oedenburg.
Oels.
Oesterwalde i. H.
Offenburg.
Ohrdruf.
Oldenburg.
Oldenburg i. H.
Olmütz.
Oppeln.
Oranienburg.
Osnabrück.
Osterburg.
Osterode.
Ostrowo.
Pasewalk.
Passau.
Paris.
Perleberg.
Pest.
Petersburg.
Pirna.
Pirnau (Russland).
Plau i. M.
Plauen.
Posen.
Potsdam.
Prag.
Prenzlau.
Pr. Eilau.
Putbus.
Pyrmont.
Pyritz.
Quedlinburg.
Querfurt.
Raab.
Ragnit.
Rappoldsweiler.
Rastenburg.
Rathenow.
Ratibor
S Regen.
Reichenbach.
Reichenberg.
Remscheid.
Rendsburg.
Reval.
Riga.
Rotterdam.
Rudolstadt.
Radzinitz.
Ruhrort.
Rybnick.
Saalfeld.
Salzburg.
San Francisco.
Schemnitz i. O. Ung.
Schlan i. Böhm.
Schloppe.
Mähr. Schönberg.
Schöneberg.
Schönebeck.
Schwäb. Hall.
Schwabach.
Schweidnitz.
Schweinfurt.
Schwerin i. M.
Schwerin a. W.
Seattle i. Amerika.
Siegburg.
Soest.
Sonneberg.
Sondershausen.
Suhl i. Th.
Spandau.
Speyer.
Spremberg.
Stade.
Stargard i. Pom.
Stassfurt.
Stendal.
Sternberg.
Stettin.
Stockholm.
Stolp.
Stralsund.
Strassburg i. Elsass.
Strassburg i. Ostp.
Straubing.
Striegau.
Stuhm.
Stuttgart.
Szegedin.
Tabor.
Tarnow.
Temesvar.
Teplitz.
Tetétlen i. Ungarn.
Tetschen.
Thorn.
Tilsit.
Tönning.
Torgau.
Trautenau.
Treptow a. Rg.
Treptow a. Toll.
Trier.
Triest.
Trondhjem.
Troppau.
Tübingen.
Tyrnau i. Ung.
Uelzen.
Verden.
Vicheln i. Meckl.
Villingen i. Baden.
Villach.
Waldheim.
Waldstein.
Wallersdorf i. Ung.
Wandsbeck.
Warasdin.
Warschau.
Weimar
Weissenburg i. Els.
Ung. Weisskirchen.
Wesel.
Wesselburen.

Weinstein bei Waldenburg	Wiesbaden.	Worbis.	Zerbst.	Züllichau.
Weissenburg i. Els.	Winterthur.	Wreschen.	Ziegenhals.	Zutphen.
Wetzlar.	Wittenberg.	Wurzen.	Zittau.	Zweibrücken.
Wien.	Wittstock.	Würzburg.	Znaim.	Zwickau.
Wiener Neustadt.	Wolfsburg.	Wunstorf.	Zöblitz.	
	Wolgast.	Zalt-Bommel i. Holl.	Zürich.	

Die musikalische Begabung.

Von A. Naubert

Jeder Leser dieses Blattes wird aus eigener Erfahrung wissen, wie leichtsinnig der Begriff der musikalischen Begabung aufgefasst und wie weit er gedehnt wird. „Ich glaube, der Junge (resp. das Mädel) hat Talent“, mit diesen oder ähnlichen Worten, deren Sinn auf dasselbe hinausläuft, pflegen Eltern ihre hoffnungsvollen Sprösslinge dem Lehrer zu überliefern, damit er sie auf den Parnass führe. Wenn aber alle die, die mit dieser Annahme die Schule betreten, wirklich Talent, musikalische Begabung im weitesten Sinne hätten, dann müsste die Welt von guten Künstlern oder wenigstens guten Spielern wimmeln oder aber um die musikalische Lehrthätigkeit stände es noch schlechter als es vielleicht stehen mag, denn die Schuld am fehlenden Resultate müsste dann eben der Unfähigkeit der Ausbildenden zugeschrieben werden. Und doch kann man die Worte der hoffenden Eltern nicht immer als eine Täuschung oder als auf einer solchen beruhend bezeichnen. Die musikalische Begabung ist eben zu vielseitig und selbst wenn sie im weitesten Masse da ist, ist es noch die Frage, ob die Energie vorhanden, die nothwendig ist, die geforderten Aufgaben zu überwinden. Und wohl nur daher, dass dieser glückliche Verein sich so selten findet, ist es zu erklären, dass nicht alle Jahre Pianistenjahre sind und dass nicht alle die, welche Klavierspielen lernten, die Höhe eines Rubinstein oder die eines Bülow erklommen haben. „Der Schüler hat Gehör“, d. h. in dem Sinne, wie der Laie ihn den Worten beimisst, er kann eine Melodie einigermassen behalten und nachsingen, resp. vielleicht gar auch auf dem Familienpianino mit einem Finger zurecht suchen. Ein Wunderkind erscheint er schon, wenn es ihm gelingt, mögliche oder unmögliche Akkorde mit der linken Hand anzuschlagen und die erstauntbeglückten Eltern halten es jetzt für ihre heiligste Pflicht, den unter so günstigem Sterne Geborenen der weitern Pflege eines Priesters oder einer Priesterin der heiligen Kunst zu übergeben, sobald die vorgeschrittenere Entwickelung der kleinen Händchen das einigermassen gestattet. Wer von allen denen, die sich auch damit befassen, die ersten Schritte der in die Tempelvorhallen der Kunst hineinkrabbelnden Kinder zu leiten, hat noch nicht dergleichen gehört und erlebt? Die Begabung muss sich ja auch nothwendigerweise äussern und die Wahrnehmung dieser Aeusserungen muss ja selbstverständlich zuerst von den nächststehenden Familiengliedern gemacht werden und wiederum ist es natürlich, dass die Messung der Grösse der Ursache ganz nach dem Massstabe der musikalischen Bildung der betreffenden Wahrnehmer geschieht. Die wirkliche Grösse und die Richtung wird sich aber erst dem Lehrer im Laufe des Unterrichts zeigen, wird vielleicht erst im Laufe von längerer Zeit vollständig und richtig erkannt, um demgemäss behandelt zu werden. Denn Thatsache ist es, dass sich Alles, was vielleicht auch nur in geringem Masse im menschlichen Geiste vorhanden ist, entwickeln und vervollkommnen lässt. Wie ein Blick auf die Werke der Neuzeit und unser heutiges Publikum im Vergleiche zu den Produkten der klassischen und vorklassischen Periode deutlich zeigt, wie das musikalische Hören sich wesentlich vervollkommnet hat, wie wir ja täglich noch selbst diesen Fortschritt wahrnehmen können und wie wir täglich erleben, dass als Feldgeschrei gegen unsre lebenden grossen Meister bei weitem nicht mehr die „Melodielosigkeit“ oder die „Häufung von Dissonanzen“ als tägliche Parole wechselnd ausgegeben wird, wie also dadurch klargelegt ist, dass die Aufnahmefähigkeit durch das musikalische Ohr vorgeschritten ist, so lässt sich durch den Unterricht auch bei dem Einzelnen dieses Organ in seiner Thätigkeit und Empfindlichkeit fördern und durch gute Leitung selbstverständlich schneller, als wenn diese Förderung durch sich selbst und ohne gegebene Hülfe kommen muss. Wenn aber dieses als feststehend angenommen werden muss, so ist die Weiterentwickelung der andern Theile der Begabung selbstverständlich. Drei Sinne sind es, die ihre Thätigkeit beim Erlernen der Musik entfalten müssen: Das Gefühl, das Gesicht und das Gehör. Geleitet vom Bewusstsein üben sie ihre Pflicht, das Empfinden tritt dazu und bedarf insonderheit der Pflege und Veredelung. Beginnen wir mit dem ersten und wenden uns also zuvörderst dem rein Technischen der Sache zu. Jeder Lehrer hat in seiner Praxis entdeckt, dass dem einen Schüler vor dem andern die Arbeit der Finger und Hände beim Klavierspielen leicht wird, dass der eine

mehr oder weniger wie der andere in einzelnen Uebungen durch natürliche Begabung unterstützt wird. Ich nenne nur: Geläufigkeit, Oktavenspiel, Stakkato. Es ist klar, dass der Bau der Hand und des Armes dies bedingen, mancher hat Alles, mancher das eine oder das andere, mancher nichts davon. Ich darf wohl über die Mittel hinweggehen, die gefordert werden, die Ungleichheit auszugleichen, dem Fehlenden nachzuhelfen oder das Ganze zu erschaffen. Jedenfalls muss ich aber sagen, dass es ein Fehler sein würde, eins auf Kosten oder wenigstens mit einiger Vernachlässigung des andern zu entwickeln. Ich glaube, dass scharfe und fortgesetzte Beobachtung der verschiedensten Schüler zeigen würde, welches Naturell den Vorzug des einen oder den Mangel des andern am häufigsten zeigt, ob die technische Begabung im allgemeinen mit einem leichtbeweglichen Temperament zusammen vereinigt vorkommt und ob das Gegentheil bei phlegmatischen Naturen sich zeigt. Meine Beobachtungen gehen noch nicht soweit, um die verschiedenartigen Schattirungen schon deutlich und fest bezeichnen zu können, doch bin ich sicher, dass ein solcher Zusammenhang da ist. — Das Auge, dem die Pflicht des Notenlesens obliegt, ist noch mehr als die Hand und der Finger abhängig vom Kommando des Geistes, das schnellere Sehen und also das schnellere Lesen ist nicht bloss ein Produkt des guten oder mangelhaften Sehapparats, sondern in der Hauptsache eine Folge schnelleren Erkennens und Auffassens. Dass auch darin eine Uebung und Förderung geschehen kann und muss, weiss Jeder und ob dieselbe durch Notenlesen, d. h. also schnelles Hersagen der vorgelegten Noten ihren Namen nach oder durch Spielen leichter, schnell übersehbarer Stücke oder durch prima vista — oder vierhändiges Spiel zu erreichen sei, das mag dem Ermessen des Lesers in jedem einzelnen Falle überlassen sein, nur ist zu warnen, solchen Schülern, denen das Notenlesen schwer wird, auch nur einigermassen schwer lesbare Stücke zu geben, da dadurch die Entwickelung anderer Seiten zu sehr in Rückstand kommen kann. Auch hier muss ich mich von der Pflicht entbinden, angeben zu sollen, welches Naturell am ehesten den Vorzug des schnellen und sicheren Notenlesens im Gegensatz zu andern hat. Die Thätigkeit des Ohres wäre die, welche vom ersten Anfange an nicht unbedingt nothwendig sein würde (? K. B.), wenn dieses Organ nicht die Kontrolle zu üben hätte, ob der Finger auch in der Weise die Taste anschlägt, dass der Ton erklingt. Alle weiteren Thätigkeiten, ob der richtige Ton klingt, ob das Tonstärkeverhältniss richtig und ob die Tonfarbe die nothwendige oder die erwünschte ist, sind solche, die erst im Verlauf sich einstellen müssen und sind diejenigen, zu denen sogenannte Begabung nöthig ist, während das erstere d. h. Kontrolliren, ob der Ton klingt oder nicht, von jedem normalen Hörorgane ausgeübt werden kann. Vorher nennen möchte ich noch die Hilfe, die das Ohr den Fingern bei der Ausübung der Bindung leisten kann und muss. Wenn nun die Thätigkeit des Fingers bei diesem ausserordentlich wichtigen Zweige des ersten Klavierunterrichts, dessen Bedeutung gerade für diese Stufe von Vielen meist bei weitem nicht hoch genug angesehen wird, ganz genau beschrieben und nachgemacht, mit Bewusstsein ausgeführt werden kann, so erreicht der Lehrer seinen Zweck doch viel leichter und schneller, wenn er die Kontrolle des Ohres heranzieht und den Schüler durch blosse Hörübungen dazu veranlasst, zu beachten, wie lange ein Ton klingt, wann er aufhört, ob zwei nach einander angeschlagene Töne lückenhaft neben einander stehen, also Pausen zwischen sich haben, ob sie in einander hineinlaufen so, dass der eine sofort beim Erklingen des andern endet, oder so, dass der erste noch eine Zeit lang mit dem andern zugleich erklingt. Diese Uebungen müssen natürlich so geschehen, dass das Anschlagen vom Lehrer ausgeführt und vom Schüler durchaus nicht gesehen wird, dass also nur das Ohr des Schülers beschäftigt wird und er dadurch die Veranlassung empfängt, beim eigenen Spiele denselben Grad von Beachtung anzuwenden. Wie z. B. beim Singen ein Kind nicht immer von vornherein den ihm vorgesungenen oder vorgespielten Ton nachsingt, sondern irgend einen andern dafür angiebt, weil es die Thätigkeit des Vergleichens des gegebenen mit dem produzirten Tone nicht kennt und auch nicht so viel musikalischer Sinn in ihm steckt, diese Thätigkeit unwillkürlich auszuüben, — so wird auch nicht jedes Klavierspielende Kind von selbst sein Ohr zum Richter dessen machen, was seine Finger thun, sondern erst dann, wenn ihm die Möglichkeit dieser Thätigkeit durch oben angeführte Uebungen gezeigt ist. Wenn dieses Alles auch nur Nothwendigkeit bei einer äusserst geringen Zahl von Schülern sein mag, so will ich wenigstens im Interesse aller Unterrichtenden hoffen, so wolle man ja nicht diese Uebungen als etwas für die Meisten durchaus Ueberflüssiges ansehen, es ist der erste Schritt zu dem sonst von vielen Schülern so vernachlässigten sich selbst hören beim Klavierspielen.

Die Kontrolle des Ohrs in Bezug auf richtig und falsch ist nun etwas, was durch eine Fähigkeit ausgeführt wird, die von vornherein nicht jedem Ohre eigen ist, deren Anfänge jedoch in den meisten vorhanden sind und sich im Laufe der Zeit entwickeln oder bemer

entwickeln lassen, wenn sie erst hervorgerufen sind.

Die Uebungen dazu müssen zuerst wohl zum Zwecke haben, die Unterscheidung des Halbtons vom Ganztone*) zu lernen, dann das Empfindenlernen der Zusammengehörigkeit der 4 Töne des Tetrachords, dann der der Durtonleiter, der nacheinanderklingenden Durakkordtöne, des Zusammenklingens derselben, das der wohlklingenden Wirkung des Intervalls der Quinte und Quarte, der dissonirenden der Sekunde, das der Wirkung des Septimenakkordes mit der Nothwendigkeit seiner Lösung. Hierbei zeigt sich die mehr oder minder grosse Begabung des einzelnen Schülers und ich will jedem Lehrer wünschen, dass es nur die grösste Minderzahl von Schülern ist, bei der ihm diese Uebungen Mühe machen, indessen rathe ich doch, sie auch mit solchen vorzunehmen, bei denen sie überflüssig scheinen, da sie ihren Nutzen aufs Tonbewusstsein nicht verfehlen werden. Die Empfindlichkeit des Ohres in Bezug auf Tonstärke ist durch vorgehende Uebungen insofern schon vorbereitet, als der Schüler die Fähigkeit gewonnen hat, sich selbst zu hören, eine Fähigkeit, die sich für gleichmässig glattes Spiel, für crescendo und decrescendo mehr und mehr steigern muss, was nur da, wo es auch nach den genannten Uebungen noch nicht genügend erreicht ist, durch stetes Erinnern daran gefördert werden kann, vorausgesetzt, dass der Schüler für die Ausführung der Stärke-Zu- und Abnahme seitens der Hand oder Fingerthätigkeit befähigt ist. Weit schwieriger ist es, die Empfindlichkeit des Ohrs in Bezug auf Tonfärbung zu wecken und zu fördern, denn alle Lehren vom Anschlage und der Art desselben werden hier nicht den gewünschten Erfolg haben, wenn sie auch durchaus unumgänglich nöthig sind, falls nicht das Ohr als höchste Instanz seinen massgebenden Richterspruch ausübt. Zur Förderung dieses Theils der Begabung oder zur Weckung dieser Fähigkeit halte ich fürs erste nothwendig ein gutes, klangvolles Instrument, das nicht bloss schönen, modulationsfähigen Ton sondern auch eine bequeme und nachgiebige Spielart besitzt, so dass Gehör und Gefühl, Ohr und Hand, in guter Wechselwirkung zu einander stehen können. Fürs zweite muss der Lehrer selbst einen guten Ton haben, und im Stande sein, dem Schüler die verschiedenen Tonnüancen gut vorspielen zu können, damit derselbe an diesem Vorbilde sein Ohr bilden kann.

Man wird mir zugeben, dass gerade hier eine ausserordentliche Verschiedenheit der Schüler sich zeigt und wohl muss sich der Lehrer hüten, solche, die natürliche Begabung für wohlklingenden Ton haben, auf Kosten ihrer technischen Entwickelung einseitig nur mit Stücken zu beschäftigen, die nach dieser Richtung Förderung versprechen (z. B. liedartige Kompositionen, Stücke, in denen auf breite Melodieführung Bedacht genommen worden ist etc.), während andere, deren Individualität mehr der technischen Seite sich zuwendet, nicht nur nach ihrer Neigung genährt werden dürfen, gerade Denen wird nützen, was Jenen schädlich werden könnte.

Ich muss hier noch einer Sache gedenken, in welcher sich die verschiedenartige Beanlagung der Schüler deutlich zeigt. Es ist das Taktgefühl. Man sollte meinen, dass die Ausführung von gleichlangen Takttheilen keinem Schüler Schwierigkeiten bereiten könnte, und doch finden wir das täglich. Nicht nur, dass komplizirte rhythmische Verhältnisse Vielen schwere Aufgaben sind, es giebt ja deren, die zur Lösung eines durch und durch gebildeten Ohres bedürfen, nein, die einfachsten Theilungen machen dem einen Schüler vor dem andern grosse Mühe und manche giebt es, die ohne Hilfsmittel nicht dazu zu bringen sind, ein gleichmässig rhythmisches Spiel zu erlangen. Ich rechne das Zählen hier nicht zu denselben, obwohl seine Bedeutung von keinem Lehrer unterschätzt werden wird. Da tritt das Metronom helfend ein. Obwohl in der Gleichmässigkeit der Schrittbewegungen, der Bewegungen der Arme schon von der Natur dem Menschen ein Ersatz für diesen Taktmesser gegeben ist, fehlt doch manchem Schüler die Kraft, eine Vergleichung der gespielten Tonlängen mit den vorgestellten klargemachten vornehmen zu können. Da ist gleichmässiges Gehen nach Zählen, gleichmässiges Zusammenschlagen der Hände ebenfalls mit Zählen, Zählen zu dem Schlagen des Metronoms, nachdem erst ein Anschauen der Pendelbewegungen vorhergegangen ist, vorzunehmen. Es wird keiner der geehrten Leser annehmen, als sei es unmöglich, alle die hier vorgeschlagenen Uebungen in den kurzen Zeiten der Unterrichtstunden vorzunehmen, man würde mich falsch verstehen, wenn man annähme, dass ich denselben für alle Schüler einen bedeutenden Zeitraum zumessen wollte. Da wir aber nicht immer in der Lage sind, solche unterrichten zu dürfen, denen die gütige Natur alle die nöthigen Eigenschaften in die Wiege mitgegeben hat, sondern zum weitaus grösseren Theile solche, denen eine oder die andere, oft genug mehrere fehlen, und der obige mir der einzige Weg zu sein scheint, bei dieser Klasse von Schülern etwas zu erreichen, und Ungleichheiten zu ebenen, so habe ich den Lesern mitgetheilt, was wohl dabei gut sein dürfte und überlasse es

*) Von hoch und tief überhaupt. E. G.

dem Einzelnen, nach Ermessen das betreffende zu adoptiren, dem Glücklichen, der dessen nicht zu bedürfen meint, das Ganze zu ignoriren. Die Einsicht in den Bau eines Stückes, das, glaube ich, ist etwas, das Jedem gelehrt werden muss und selbstverständlich wird auch da der Klügere dem weniger Klugen gegenüber schneller zum Ziele kommen Aber eins ist noch zu erwähnen, was mit der Beanlagung, ich meine speziell mit der musikalischen zusammenhängt. Es ist das die Fähigkeit, eine oder die andere Musikgattung leichter und besser wiedergeben zu können als die andere. Es hängt das nicht bloss vom technischen Können, vom entwickelten Tonsinn und vom Erkennen der Form und des Zusammenhangs des Stückes ab, sondern es ist das die Geisteskraft, in den Inhalt der einen Komposition oder der Werke des einen Komponisten leichter und besser eindringen zu können, als in den der oder des andern. Wir nehmen diese Fähigkeit ja auch an unsern grossen Künstlern wahr· der eine spielt Beethoven, der andere Schumann, der dritte Chopin, der vierte Bach, der fünfte Liszt besonders gut. Es ist diese Erscheinung keinesfalls ein Resultat, d. h. ein blosses Resultat der mit besonderer Vorliebe getriebenen Studien, in Folge derer die Kenntniss und Erkenntniss des Geistes des einen Komponisten oder der einer Richtung auf Kosten anderer gefördert sei, sondern ist jedenfalls eine Folge und sogar Ziel der eignen Beanlagung und Geistesrichtung. Geister, die Alles gleich gut erfassen und beherrschen, sind nicht so häufig, dass durch sie die andere Annahme wiederlegt werden könnte Es wird sich also auch darin durch die Schule eine Ausgleichung anstreben, ich glaube aber nicht erreichen lassen und vielleicht zum Vortheil des Einzelnen, zu seiner eignen, innern, grössern Befriedigung und des Ganzen. Universelle Geister sind Ausnahmen, für die keine Regeln gegeben werden. Falsch würde es allerdings sein, den ersten besten, wenn auch einigermassen gut und sogar allgemein gut begabten Schüler seiner Neigung folgen zu lassen und ihm bloss Kompositionen zu geben, deren Inhalt seiner Neigung entspricht, ihm die Werke anderer Kompositionen also fremd bleiben lassen oder das Verständniss und die Werthschätzung derselben ihm durch diese Methode unmöglich machen

Die hier aufgestellten Beobachtungen werden von andern schon ebenfalls gemacht, die hier angegebenen Uebungen in verschiedenen Fällen auch schon angewandt sein Es handelte sich hier darum, auf die Verschiedenartigkeit des musikalischen Talents und seiner Aeusserungen hinzuweisen und Wege zu suchen, auf denen es vielleicht zu erreichen sei, eine Ausgleichung der Mängel herbeizuführen. Wenn auch im Speziellen vorläufig Abstand davon genommen werden muss, festzustellen, an welche Naturen am häufigsten sich diese oder jene Richtung des Talents knüpft, was ja jedenfalls auch nur in allgemeinen Konturen gethan werden könnte, so glaube ich doch feststellen zu können, dass je nachdem eins der drei geistigen Vermögen, das Erkennen, Wollen und Empfinden im Schüler vorherrscht und entwickelt ist oder am leichtesten entwickelungsfähig erscheint, auch die musikalische Begabung, wenn sie überhaupt vorhanden ist, in Sinn und Geschick für Technik, Rhythmik und Ton sich äussert und nach einer dieser Seiten zur Entfaltung drängt. Resultate genügender Art sind selbstverständlich auch nur dort zu erwarten, wo die Energie da ist, alle Aufgaben, auch den Neigungen vielleicht entgegenstrebende, zu überwinden.

Vereinfachungen und Erleichterungen in der Notenschrift.

Von **W. Schwarz.**

Von vielen Seiten wurde in letzterer Zeit in diesen Blättern über die leichtere oder schwerere Art der Erlernung der Bassschlüsselnoten geschrieben Ich will hier weder für noch gegen die eine oder die andere Lehrmeinung meine Ansicht aussprechen, sondern vielmehr das Unnütze der jetzigen Bassschlüsselnotenbenennung, und die Nachtheile und Schwierigkeiten, die daraus entstehen, hervorheben und durch etwas Vortheilhafteres zu ersetzen trachten

Jeder Klavierschüler und -Lehrer weiss, dass das gleichzeitige Spiel in Violin- und Bassschlüsselnoten, besonders beim Anfangsunterricht viele Schwierigkeiten verursacht. Es dauert immer lange Zeit und verlangt viel Uebung, ehe das Notenlesen in beiden Schlüsseln ohne besondere Denkschwierigkeiten vor sich geht Das Klavierspiel, das ohnedies den ganzen physischen und geistigen Menschen in Anspruch nimmt, könnte sich die Schwierigkeit des gleichzeitigen Spieles in beiden Schlüsseln — ich meine damit die Andersbenennung der Bassnoten — ersparen.

Diese Andersbenennung der Bassnoten erschwert nur das Notenlesen und den Fortschritt und bietet überhaupt ganz unnöthige und entbehrliche Hemmnisse, ohne auch nur einen Vortheil, der die Existenz dieser zwei-

erlei Notenbenennungen rechtfertigen würde, aufweisen zu können.

Doch muss ich gleich anfangs ersuchen, nicht zu glauben, dass es Neuerungssucht ist, die mich bestimmt, eine Aenderung in der Bassnotenbenennung vorzuschlagen, denn ich bin kein Freund von unnützen „Verbesserungen.“ Auch habe ich nicht gestern erdacht und heute schon veröffentlicht, sondern in meiner Klavierschule 1 Heft letzte Seite habe ich schon vor ungefähr 6 Jahren diese nothwendige Erleichterung, obwohl dort nur kurz skizzirt, angegeben.

Wenn man nun bedenkt, dass es in der Kunst bei allen Erleichterungen immer noch Schwierigkeiten genug giebt, die überwunden sein wollen, so muss ich diese hier angegebenen Vortheile umsomehr als ein Bedürfniss für die Musiklernenden hinstellen, als dadurch dem Lernen — wie ich weiter beweisen werde — eigentlich gar nichts Neues geboten wird, und Nachtheile und Schwierigkeiten doch vermieden werden. Ganz neue Notenschriften erfinden, die oft so mangelhaft erdacht sind, dass ein Nachdenken darüber gar nicht dafürsteht, oder so komplizirt und verworren ausschauen, dass man sich darin gar nicht mehr auskennt und die gewöhnlich nicht weniger sondern nur andere Schwierigkeiten aufweisen, halte ich für ganz überflüssig. Unsere jetzige Tonschrift ist scharf und markirt genug für Auge und Verstand und genügt und entspricht, wie man sieht, in allen Fällen vollkommen, abgesehen davon, dass neue Tonschriften, wenn sie schon gleichgut der jetzigen sein sollten, immer ein unübersteigliches Hinderniss in der Ein- und Durchführung finden werden.

Doch jetzt zur Sache.

Die Noten unseres Tonsystems werden z. B. bei der Klavierklaviatur ungefähr in der oberen Hälfte derselben mit dem Violin- in der unteren mit dem Bassschlüssel bezeichnet und nach Herkommen auch mit den entsprechenden Namen benannt, so dass ein und dieselbe Note unter anderem Schlüssel auch einen anderen Namen bekommt.

Dieses Letztere, nämlich der andere Name sonst gleicher Noten, ist eben die Schwierigkeit beim gleichzeitigen Lesen beider Notenschlüssel und erschwert das Klavierspiel ungemein. Warum giebt man den gleichen Noten beider Schlüssel nicht auch gleiche Namen? Warum heissen denn die Bassnoten anders als die Violinnoten, da doch die Tasten und Töne der unteren Klaviaturhälfte gerade so heissen, wie die der oberen?

Warum heisst denn z. B. die Note auf der ersten Hauptlinie im Bassschlüssel nicht auch e, wie im Violinschlüssel und die anderen ebenfalls so wie die Violinnoten? Ich kenne ausser dem blossen Herkommen, weil es immer so war, keine andere Ursache, ebensowenig kenne ich Vortheile, die dadurch erzielt, jedenfalls aber, wie schon oben gesagt, die Nachtheile.

Hat man seit einem Jahrhundert so manchen Notenschlüssel für überflüssig und zwecklos gefunden und beseitigt, so thun wir das auch mit der Benennung der Bassschlüsselnoten.

Geben wir in den Noten für die untere Hälfte der Klaviatur statt die jetzigen Bassnoten- die Violinnotennamen und spielen wir diese so benannten Noten ganz einfach **um zwei Oktaven tiefer**, nicht wie bis jetzt blos um 20 oder 21 chromatische Töne, z. B.

Dieses wäre nun die ganze Neuerung und dadurch die einheitliche Notenbenennung für das ganze Tonsystem hergestellt.

Räumlich genommen giebt dies im Vergleich zu den bisherigen Bassnoten äusserst wenig Unterschied — statt 21 Tasten 2 Oktaven tiefer — und dennoch sind die Uebelstände beseitigt und wesentlich viel Erleichterung wird erzielt.

Durch diese einheitliche Notenbenennung könnten aber auch, wie es für den ersten Augenblick den Anschein hat, unsere beiden Schlüsselzeichen 𝄞 und 𝄢 beseitigt werden, ja, wir könnten sie ganz entbehren, wenn nicht die Möglichkeit vorhanden wäre, dass in einem und demselbem Notensystem beide Lesarten — die original Violinnoten und die, welche um 2 Oktaven tiefer gespielt werden sollen — hintereinander vorkommen könnten, was doch durch irgend ein Zeichen erkenntlich gemacht werden müsste. Ich schlage daher wegen dieser letzteren Möglichkeit vor, für die obere Klaviaturhälfte den bisherigen Violinschlüssel zu benutzen, für die untere Hälfte aber, also für Noten, die um zwei Oktaven tiefer gespielt werden sollen, statt des bisherigen Bassschlüssel und zum Unterschiede von diesem vielleicht dieses Zeichen [Zeichen] weil die Noten ebenso heissen, wie beim Violinschlüssel.

Der Name dieses Schlüssels könnte vielleicht „Neubassschlüssel“ sein, und würde derselbe, wie schon gesagt, durchaus keine Aenderung der Violinnotennamen bedeuten, sondern blos anzeigen, dass die betreffenden Noten um 2 Oktaven tiefer zu spielen sind.

Ich glaube, wir würden uns durch die Einführung dieser Neuerung gewiss den Dank aller Musiklernenden erwerben, umsomehr, als der Unterricht wie das Lernen dadurch bedeutend erleichtert, auch abgekürzt, und dennoch nichts Neues weder im Spiele noch im Notenlesen zu erlernen wäre; denn jeder

Klavierspieler kann doch schon in beiden Händen in Violinnoten spielen; er spielt und übt es ja täglich und das zwei Oktaven tiefer spielen hat doch gewiss keine Schwierigkeit und wäre wahrscheinlich in der kürzesten Zeit erlernt.

Auch das Vierhändigspielen würde diejenige Einseitigkeit verlieren, die durch das fortwährende „unten oder oben" Spielen entsteht, wie auch das Partiturlesen sehr viel erleichtert würde. Die Anwendung dieser Neuerung auf andere Instrumente und den Gesang hat gar keine Schwierigkeit und wäre sehr leicht durchführbar, weil jeder Musiker die Violinnoten schon kennt.

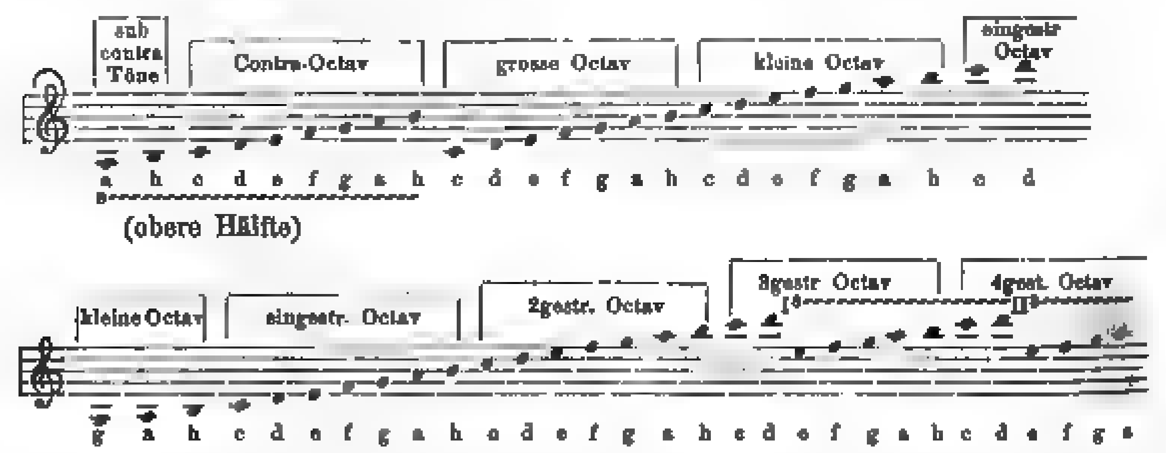
Noch eine Erleichterung könnte bei der Notenschrift eingeführt werden, nämlich das Vermeiden der vielen Neben- oder Hilfslinien, die das schnelle Notenerkennen wesentlich erschweren.

Bis 2 Nebenlinien, also bis zum dreigestrichenen c oder d könnte wie bisher geschrieben, von da an aber bis zum 4 gestrichenen c oder d die Bezeichnung I⁸~~~~~~ (eine Oktave höher) und von da an bis Ende der Klaviatur II⁸~~~~~~ (zwei Oktaven höher) gebraucht werden.

Beim 6händig Spielen, wo die letzten (obersten) Töne der Klaviatur viel benutzt werden, zeigt sich diese Nothwendigkeit deutlich.

Die Basstöne, vom Kontra a angefangen, könnte man nach abwärts wie bisher mit Oktav tiefer (das ⁸~~~~~~ Zeichen unterhalb der Noten) bezeichnen.

Nach den hier vorgeschlagenen Aenderungen würde unser jetziges Tonsystem — die Klaviatur in ihren Untertasten — folgende Notenbenennung erhalten:



Selbstverständlich darf es bei den Nebenlinien nicht darauf ankommen, in gewissen Fällen, wo nur eine oder einige Noten eine Nebenlinie mehr — also 3 erhalten sollten, dieselbe anzubringen, weil es da vielleicht übersichtlicher ist. Dasselbe ist auch bei Oktav tiefer der Fall.

Fürs erste ersuche ich nun meine geehrten Kollegen Vorliegendes einer Prüfung und Besprechung werth zu halten. Unser verehrter Redakteur Herr Professor Breslaur wird gewiss die Freundlichkeit haben, etwaige eingelaufene Beurtheilungen in seinem trefflichen Blatte dem „Klavier-Lehrer" bekanntzugeben. Nach günstigen Besprechungen werde ich meine Ansichten über die Ein- und Durchführung hier veröffentlichen.

Die aufgefundene Original-Handschrift der Nummern VIII und IX des Mozart'schen Requiems*).

Von Dr **G. Pressel.**

(Fortsetzung).

Die 1838 aufgefundene und seitdem im Besitz der K. K. Bibliothek in Wien befindliche Partitur des Mozart'schen Requiems, welche ein anonymer Besteller (der sich erst lange Jahre später als ein Graf Wallsegg entpuppte) durch eine Vertrauensperson nach Mozart's Tod von der Wittwe verlangte, als Mozart's Werk erhielt und honorirte, erwies

*) Die Aeusserung, welche Dehn, nach Ausspruch des jüngeren Herrn André, über Mozart gethan haben soll (S. vorige Nummer des „Kl.-L.", S. 210, Spalte 2), stösst bei denen, welche Dehn nahe gestanden, auf entschiedenen Widerspruch. Nach der Meinung eines Zeit- und Kunstgenossen des verstorbenen Dehn kann eine solche Aeusserung mit seinen allgemein bekannten musikalischen Ansichten nicht in Einklang gebracht werden. E. B.

dass diese Partitur und das unter Mozart's Namen im Jahr 1800 von Breitkopf & Härtel zum ersten Mal durch den Druck veröffentlichte Requiem eine und dieselbe Komposition sind. In dem Graf Wallsegg'schen Manuscript ist die erste Nummer (Requiem mit Kyrie) eine von Mozart's eigener Hand in allen Vokal- und Instrumentalstimmen ausgeschriebene Reinschrift, hingegen sind sämmtliche übrige elf Nummern durchweg von der Hand seines Schülers Franz Xaver Süssmaier mit täuschender Nachahmung der Mozart'schen Handschrift geschrieben, worin übrigens (wie wir seiner Zeit in den Nummern 502 506 der diesjährigen Kreuzzeitung nachwiesen), kein Dolus zu suchen ist.

Ausser diesem vollständigen Mozart-Süssmaier'schen Manuskript besitzt die K. K. Wiener Bibliothek Mozart's autographe Vokalreinschriften der Nummern II, III, IV, V, VI, VIII und IX vollständig, von der Nummer VII aber blos die ersten acht Tacte. „Vokal" — heisse ich diese Partituren, weil ihr wesentlicher Bestandtheil blos die 4 Singstimmen enthält sammt Bass und zerstreuten Andeutungen der begleitenden Instrumentalmotive. Nur da, wo die Singstimmen pausiren (in Vor-, Zwischen- und Nachspielen) ist die Instrumentation vollständig ausgeschrieben. „Reinschriften" heisse ich diese Vokalpartituren, weil Mozart sich (ganz gegen seine Gewohnheit) die Mühe gegeben, auch an solchen Stellen, wo eine einmalige Textangabe vollständig genügend gewesen wäre, die Worte in jeder Stimme auszuschreiben. Schon hierin liegt, genau genommen, ein Beweis, dass ein Original-Konzept vor dieser Vokalreinschrift existirt haben muss, denn welcher Komponist wird beim ersten Niederschreiben seiner Gedanken dieselben als eine Reinschrift abfassen, wo Alles, auch das Selbstverständlichste weitläufig ausgeschrieben ist. Dazu kommt, dass die ausserordentlichen Umstände der anonymen Bestellung ein Dupliciren des Werks zur gebieterischen Nothwendigkeit machten, wenn Mozart nicht den eventuellen Verlust einer Komposition, die er nach seiner eigenen wiederholten Versicherung „für sich" schrieb, auf's Spiel setzen wollte. Süssmaier richtet sich in einem bekannten Brief vom 8. Februar 1800 genau nach den von der Wittwe Mozart's glücklicher Weise geretteten und aufbewahrten Originalen der Vokalreinschriften und modificirte in Uebereinstimmung mit dem oben beschriebenen Inhalt derselben seinen Antheil an den 9 ersten Nummern des Requiems. Ueber Nummer 1, deren Autograph blos in der verschollen geglaubten, dem Unbekannten seiner Zeit übergebenen Handschrift existirte, glaubte S. plein pouvoir zu haben, wenn er sie nach demselben Maasse misst und sich also ausspricht. „Zu dem Requiem sammt Kyrie" (d. h. Nro. 1). — „Dies irae — (Nro. 2—7) Domine Jesu Christe (Nro. 8 und 9) hat Mozart die 4 Singstimmen und den Grundbass sammt der Bezifferung ganz vollendet, zu der Instrumentation aber nur hin und wieder das Motivum angezeigt" u. s. w. Nun hat aber der oben erwähnte Fund, welcher 35 Jahre nach Süssmaier's Tod (S. starb 1803) im Jahre 1838 gemacht wurde, auf's evidenteste bewiesen, dass Mozart zu dem „Requiem sammt Kyrie" nicht blos, wie Süssmaier behauptet, die 4 Singstimmen und den Grundbass etc. vollendet, sondern dass der Meister dieses Requiem sammt Kyrie seiner Zeit vollständig ausinstrumentirte, sowie es jetzt in Mozart's eigener unzweifelhafter Handschrift auf der K. K. Bibliothek in Wien liegt! Wenn S. ferner die „Bezifferung" unter die Bestandtheile der 9 ersten Nummern des Requiems rechnet, welche Mozart „ganz vollendet" habe, so muss S. ausser den autographen Vokalreinschriften des Meisters noch eine andere autographe Handschrift seiner Zeit vor Augen gehabt haben — denn die uns bekannten autographen Vokalreinschriften, die auf der K. K. Bibliothek in Wien liegen, enthalten mit Ausnahme der 1. Nummer des Dies irae und weniger Takte am Schlusse des Confutatis und in der Mitte des Domine lediglich keine Bezifferung. Auch hier verräth sich die ursprüngliche Existenz eines zweiten Originals, das S. als Vorlage diente, oder das ursprüngliche Vorhandensein einer ähnlichen Handschrift, wie die jetzt aufgefundene, in der ausser der vor der Hand nicht in Betracht kommenden vollständigen Instrumentation die „ganz vollendete" Bezifferung wirklich enthalten ist.

Weiter erklärt Süssmaier in seinem Brief vom 8. Februar 1800, dass er in Nro. 7, in dem überhaupt nur 30 Tacte zählenden Lacrymosa, die letzten 22 Tacte „ganz neu verfertigt" habe.

Nun fand aber, nach einer bis jetzt von Niemanden und von keiner Partei angezweifelten Urkunde, noch 11 Stunden vor Mozart's Tod eine Probe eben dieses Lacrymosa an des Meisters Krankenbett statt. Demgemäss muss dasselbe zum Mindesten in einzelnen Stimmen für die Sänger und in einer instrumentirten Partitur für den Klavierspieler vorhanden gewesen sein, denn von 8 Anfangstakten hält man keine Probe! Wie Otto Jahn die erwähnte Urkunde, welche einer der bei der Probe Mitwirkenden, ausser aller Beziehung mit der viel später sich entwickelnden Kontroverse mittheilt, selbst eine „unbedingt glaubwürdige" nennen und doch der Süssmaier'schen Erklärung, dass Mozart blos die ersten 8 Takte des Lacrymosa komponirt habe, Glauben schenken kann, gehört für mich in dieselbe Kategorie der Unbegreiflichkeiten, wie das grosse Bedenken, das dieser

verdiente Biograph trägt, Süssmaier'n überhaupt eine Unwahrheit zuzutrauen. Wenn man, wie O. Jahn, von einem Grafen Wallsegg berichtet, der auf seiner Kopie des Mozart'schen Requiem geschrieben habe „composto dal conte Wallsegg", dann dürfte man doch hinreichende Veranlassung haben, um über die Aussagen eines zweiten Prätendenten etwas weniger leichtgläubig und zartfühlend zu denken! — Nachdem wir hiermit das Nothwendigste für die Orientirung unserer Leser vorausgeschickt, können wir zur versprochenen Analyse der neu aufgefundenen, die Nummern VIII und IX des Mozart'schen Requiems umfassenden, Handschrift schreiten.

(Fortsetzung folgt.)

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Am 12. September vollendete Hr. Professor Dr. Th. Kullak sein 63. Lebensjahr, körperlich und geistig frisch und rüstig. Unter den vielen sinnigen Beweisen der Verehrung, welche ihm bei dieser Gelegenheit dargebracht wurden, ragte ein wunderschönes Pianino aus der Fabrik des vor kurzem auf der Kolberger Ausstellung mit der goldenen Medaille ausgezeichneten Hoflieferanten Herrn Conrad Krause besonders hervor. Dasselbe ist in Bezug auf Ton und Ausstattung ein vorzügliches Instrument. Die Vorderseite enthält das mit einem Lorbeerkranz umgebene Medaillon-Portrait Kullaks.

— Ein Bild Professor Joachim's, von James Archer gemalt, befindet sich in der diesjährigen Kunstausstellung. Das „Deutsche Montagsblatt" bringt über dasselbe folgende Glosse:

Ist das sein Auge, das im Abglanz strahlt
Des musikalisch Grossen, Reinen, Schönen?
Hat Archer ihn auch spielend hingemalt,
So scheint's mir doch in falschen Tönen.

— Am kaiserl. Konservatorium in Moskau sind als Ersatz für die HH. Neupert und Klindworth, Dr. O. Neitzel, S. Tanéef und P. Pabst als Lehrer angestellt worden.

— Die Pianofabrik Mason und Risch in Toronto, Canada, hat eines ihrer Instrumente als Zeichen hoher Verehrung dem Meister Franz Liszt gesandt. Im Einverständnisse mit den Spendern hat Liszt dasselbe der Orchesterschule in Weimar geschenkt und den Verfertigern von dort aus geschrieben: „Das Piano Ihrer Fabrik, welches Sie mir freundlichst zusandten, gehört zu den vortrefflichsten Instrumenten dieser Gattung. Klang und Spielart sind ausgezeichnet, sowie auch die Solidität der Konstruktion."

— Eine Dame tritt in eine Musikalienhandlung. „Ich möchte einen recht leichten Tanz für meine jüngste Tochter." Der Verkäufer macht sie auf einen besonders gangbaren Walzer aufmerksam. „O! der ist zu schwer, sehen sie doch die Vorzeichnung, drei Kreuze." „Das thut nichts, gnädige Frau, die radire ich Ihnen aus." „Nun bitte, geben Sie mir noch ein recht hübsches Klavierstück für meine älteste Tochter, sie hat zuletzt Reveil du Lion gespielt." — „Demnach würde sich vielleicht pensée d'amour mit Erfolg verwenden lassen, jetzt ein sehr beliebtes Stück." — „Was kostet es?" — „Eine Mark." — „Eine Mark! Dann dürfte es doch wohl nicht passen, meine Tochter hat schon Stücke für 2 Mk. 50 Pf. gespielt."

— Die ersten Auktionstage, an welchen die von Dr. Joseph Müller hinterlassene musikalische Bibliothek versteigert wurde, brachten für Musikalien folgende bemerkenswerthe Preise: No. 1. Pietro Aron, Trattado della natura vom Jahre 1525 (261 Mk.). No. 2. Derselbe, Toscanello in musica 81 Mk. No. 11. Agricola, Musica instrumentalis (155 Mk.), No. 14. Derselbe, Ein kurtz Deudsche Musica (120 Mk.), No. 121. Bedos de Celles, L'art du facteur d'orgues (75 Mk.). No. 174. Thayer, kritischer Beitrag (76 Mk.) No. 308. Bermudo, E. arte tripharia (90 Mk.) No. 516. Froschius, Rerum musicarum opusculum (131 Mk.) No. 528. Gafori, Practica musicae (185 Mk.) No. 529. Gafori, Practica musica utriusque cantus (75 Mk.) No. 531. Galilei, Fronimo dialogo sopra l'arte del bene intavolare (140 Mk.). No. 934. Maillart, Les tons ou discours sur les modes de musique (75 Mk.). No. 1019. Joh. Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte (101 Mk.). No. 1069. Mersenne, Harmonie universelle (311 Mk.) No. 1266. Praetorius, Syntagma (501 Mk.), 1327. Revue musicale, publ. par M. Fétis (150 Mk.), 1333. Rhodiginus, Lectionum antiquarum libri XXX, recogniti ab autore (76 Mk.), 1336. Salinas, De musica libri VII (160 Mk.), 1402. Sens, Agregoos (90 Mk.), 1494 Schütz, Sechs Leichenreden und Carmina etc. (90 Mk.).

— Der Franzose Laprade hat ein Buch „Gegen die Musik" geschrieben. Hanslick bespricht dasselbe in der „Musik-Welt" und führt u. A. daraus folgende Stelle an, in welcher der grausame Franzose sich gegen unser „Instrument" (bei excellence) wendet. Laprade bedauert, dass eine genaue Statistik der Klaviere in Frankreich, wegen ihrem fortwährenden Zunehmen so schwer herzustellen sei, wie die der Reblaus (Phiolxera). In jedem Hause einer grossen Stadt gebe es ebenso viele Klaviere, als Familien. Welche Tyrannei der Musik! Jeder beschäftigte Mann in Paris habe ein Piano über seinem Kopf, eines zu seinen Füssen, eins zur Rechten, eins zur Linken, abgesehen von dem Klavierspiel, das obendrein durch die geöffneten Fenster zu ihm dringt. Die Zahl der Klaviere in Frankreich betrage nach einer sehr mässigen Taxirung 500,000. Laprade will von den Qualen schweigen, welche man durch das Klavierspiel erleide, aber um uns einen Begriff zu geben von dem Despotismus, den es bis in die Politik hinein ausübe, erinnert er daran, dass die Klaviere sich der Besteuerung zu entziehen wussten, in einem Lande, wo Alles bis auf atmosphärische Luft besteuert ist. Die gesetzgebende Versammlung, deren Mitglied zu sein Laprade „wider gegen seinen Willen" die Ehre hat, verwarf einst Antrag auf Besteuerung der Klaviere, welcher die Staatseinkünfte um zehn Millionen vermehrt hätte.

Bücher und Musikalien.

A. Naubert, Op. 16: Sechs Lieder für eine Sopranstimme mit Pianoforte-Begleitung.
— Op. 23. Volkers Nachtgesang. Jägers Liebe. Zwei Dichtungen von Em. Geibel, für eine tiefe Stimme mit Klavierbegleitung.
— Op. 28: Fünf Klavierstücke. — Sämmtlich bei Paul Voigt, Cassel u. Leipzig.

Dass A. Naubert zu den talentvollsten und gediegensten Liederkomponisten der neuesten Zeit gehört, ist wohl al seitig anerkannt, denn seine Schöpfungen zeugen nicht blos von reicher Erfindung, blendender Darstellung, sondern auch von einem tiefen poetischen Gefühl. Sie wollen keinen gewöhnlichen Erfolg erstreben, sie geizen nicht nach der Ehre des Tages: und gerade deshalb haben sie sich in den Herzen und auf den Lippen aller edel gesinnten Sängerinnen und Sänger eingebürgert. Nicht ohne Recht, wie die vorliegenden neuesten Hefte des ebenso fleissigen als bescheidenen Komponisten wiederum beweisen. Op. 16 enthält: „Morgens am Brunnen" von O. Roquette, „Das haben sie mir an den Augen gesehn" von C. Siebel, „Erste Liebe" von J. Grosse, „Die Harrende" von Osterwald, „Umsonst" von demselben und „Kleine Blumen, kleine Blätter" von Goethe. Es sind echte, rechte Lieder, an die besten Vorbilder, Fr. Schubert, Schumann, R. Franz u. A. anlehnend, diese aber nicht copirend. Die Ansprüche an Sänger und Spieler sind nicht gering, werden aber durch reichste Poesie, reizendste Frische und Grazie vollständig gedeckt. Es sind, wie Op. 23, Salonlieder comme il faut und werden, wenn man sich ihrer angenommen, nicht bald wieder vergessen werden. Ist Op. 16 mehr zarter, weiblicher, so ist Op 23 mehr kräftig, männlich. Ein echt naturwüchsiger, fast kecker, übermüthiger Wurf ist No. 2 von Jägers Liebe: „Von des Geiers Gefieder." Die andern 2 Nummern stehen aber derselben auch nicht nach und lassen noch das Beste vom Komponisten erwarten.

Die Klavierstücke Op. 28 sind unserm alten und wohl auch lieben Bekannten, Herrn Prof. E. Breslaur, gewidmet. Auch der Klavierkomponist Naubert kann sich wie der Liederkomponist Naubert sehen und hören lassen. Das ist echter Klavierstil; da giebt's originelle Gedanken, originelle Durcharbeitung, originelle Begleitung und doch nichts Gesuchtes, mühsam Hervorgebrachtes. Und wenn sie auch mehr für den Salon berechnet sind, der Autor hat ihnen auch ein instruktives Interesse zu verleihen gewusst es sind gleichsam überzuckerte Etüden, doch von einem irgend etwas fertigen Spieler ganz gut zu bewältigen. No. 1 ist ein lieb und wohlig schaukelndes „Im Kahn", No. 2 ein flottes, zierliches „Spinnrädchen", No. 3 ein träumerisches, anmuthiges Stimmungsbild „Am Abend", No. 4 echt aus dem Herzen kommender „Frohsinn" und No. 5 ein naturfrischer, zum Tanz mächtig ziehender „Ländler". Möge auch dieses Opus recht viele Spieler finden, gefallen wird es.

Rob. Musiol.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Ferdinand Hiller: Kinderstücke op. 79 (2 Hefte mit Auswahl), und
„ „ 6 Sonaten op. 95.
— Haydn: 12 petites pieces.

Robert Volkmann: Lieder der Grossmutter, op. 27.
— R. Schumann: Album op. 68.

Winke und Rathschläge.

Das Wort „Anschlag" für „Tongebung" muss eigentlich jeden feinfühligen Menschen unangenehm berühren. Es stammt wahrscheinlich aus jener Zeit her, als man die unförmlichen Tasten der Orgel noch mit den Fäusten bearbeitete, beziehungsweise schlug. Die Franzosen bedienen sich dafür der dem Wesen der Musik angemesseneren Ausdrücke touche und toucher, die Engländer touch und to touch, d. h. berühren. Der Anschlag, d. h. die Aeusserung einer rohen Kraft, erscheint mir immer wie der Anschlag auf das Leben des Tones, er tödtet, der Druck allein macht lebendig, d. h. die zarte Art, mit der man der Taste den Ton abschmeichelt. Lernt dies, euer Spiel wird musikalisch werden und auch eure Kraft an Elasticität und Adel gewinnen.

E. B.

Es kommen bei manchem Schüler hin und wieder Phasen vor, in welchen die sonst wohl vorhandene Lust ermattet. Das Klavierüben wird ihm zuwider. Der Grund mag vielleicht darin zu finden sein, dass er zu lange und mit zu wenig fühlbarem Erfolge ein und das nämliche Stück übte, etwa ein mehrsätziges. Da ist er dann, wo möglich bei seiner Neigung zu diesem oder jenem Stücke zu fassen, wo aber kein bestimmter Wunsch nach dergleichen zu erkennen ist spiele man ihm irgend ein schönes und zugleich reizvolles Stück vor, welches seine Fertigkeit ohne Mühe zu bewältigen vermag. Das regt dann frisch an. Auch ist es in solchen Fällen oft von Erfolg, wenn dem ermatteten Zöglinge eine Gelegenheit zum Vorspielen vor einem ihm sympathischen Fremden verschafft wird: ein ihm da freundlich gespendetes Lob, kann Wunder bewirken und ihm die Sache ganz neu machen.

L. Köhler

Anregung und Unterhaltung.

Bei Macmillan in London erschien der letzte Band des „Dictionary of music and musicians" von George Grove.

Derselbe enthält eine äusserst bemerkenswerthe und lehrreiche Notiz von M. Hipkins über die Familie Rückers, die berühmten Antwerpener Klavier- und Orgelbauer, welche ihrer Kunst einen so hohen Ruf brachten, und denen die fremden Fabrikanten des 18. Jahrhunderts nie gleichkamen.

Die Rückers bauten vom Jahre 1579 bis 1667 eine grosse Anzahl von Klavieren, welche nicht allein in den Niederlanden, sondern auch überall da gesucht wurden, wo man die Kunst hoch hielt. M. Hipkins erzählt uns, dass in England eine grosse Anzahl hoher Persönlichkeiten Klaviere von den Rückers besessen, unter anderen die Herzogin von Richmond, Lady Pembroke, Lady Catherine Murray etc. Er giebt uns darauf Notizen über die Herkunft der Familie Rückers, über ihre Verbindungen und ihre Arbeiten, ferner über den Stand, in welchem sich zur Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts der Klavierbau befand, und die Preise, welche die Instrumente der Rückers erzielten.

Facsimiles von Rosetten, mit welchen Hans Rückers der ältere und seine Söhne ihre Fabrikate versahen, beschliessen diese Notiz, es folgt dann eine Liste der Rückers'schen Klaviere, welche gegenwärtig noch in England, Frankreich und Belgien erhalten sind. Diese Liste, welche 58 Nummern zählt, giebt sehr ausführliche Auskunft über die Form, die Grösse und das Datum der Instrumente, ebenso über die Inschriften, welche sie zieren, und die Namen ihrer Besitzer.

Man wird vielleicht erstaunt sein, dass eine so grosse Anzahl von diesen Klavieren heut noch vorhanden ist, und man fragt sich, wie es dem Herausgeber gelingen konnte, die über diesen Gegenstand so zerstreut gewesenen Dokumente so vollständig zu sammeln. Es ist in der That eine sehr bemerkenswerthe Arbeit, welche wir der Aufmerksamkeit der Liebhaber empfehlen, nur der Verfasser der „Geschichte des Klaviers" konnte ein solches Unternehmen glücklich zu Ende führen, und wir sind erfreut, M. Hipkins unsere Glückwünsche über das erreichte Resultat aussprechen zu können.

Anmerkung. Ich habe in keiner unserer deutschen Musikgeschichten den Namen der Familie Rückers erwähnt gefunden, selbst O. Paul in seiner „Geschichte des Klaviers" führt ihn nicht an. Hierher gehörte er doch sicherlich, wenn die Rückers einen solchen, wie den in dem Artikel erwähnten Ruf, besassen. Das Reissmann'sche Konversationslexikon führt Hans Rückers den Älteren, und die beiden Andreas, Vater und Sohn an. Hier steht auch die interessante Notiz, dass berühmte Maler Antwerpens die Instrumente der Rückers mit Malereien von Blumen und Arabesken zierten, und dass dadurch, dass man diese Malereien später zu Fächern verwendete, viele Instrumente zerstört worden seien. Auch Fétis in seiner Biogr. univer. beschreibt ein Klavier von Rückers mit 2 Klaviaturen, das sich in seinem Besitz befindet.

A. M.

Antworten.

Für die vielen Beweise des Wohlwollens, welche mir neuerdings bei Gelegenheit meiner Ernennung zum Ehrenmitgliede der Königl. Philharmonischen Akademie zu Bologna, wie früher bei der zum Meister und Ehrenmitgliede des Freien Deutschen Hochstifts aus den Kreisen meiner geehrten Leser und Leserinnen zu Theil geworden, spreche ich allen hierdurch meinen verbindlichsten Dank aus.

E. B.

Herrn E. Weil in Wien. Sehr verbunden für Ihr freundliches Anerbieten, das der Verein gewiss mit Dank annehmen wird.

Herrn Prof. Dr. Sch. in Karlsruhe. Schönsten Dank für den werthvollen und interessanten Beitrag.

Herrn Koop in Rendsburg. Weder hat dieser Herr R. in Stettin eine Fabrik noch haben seine Instrumente jemals Auszeichnungen auf den Ausstellungen in Wien, London, Paris und Stettin erhalten. Was von der Erfindung (imprägnirter Resonanzboden) zu halten ist, weiss ich nicht, aber man erzählt, dass R. einst einem Käufer, der durchaus etwas von der neuen Erfindung hören und sehen wollte, eine Flasche Resonanzboden-Lack zum Riechen hingehalten habe.

Herrn Rose in Köln. Werde geeigneten Falls an Sie denken.

S. in J. (Poststempel Stettin). Sie fragen: „Wie wird die Stelle in der B-dur Mazurka von Chopin, die mit tempo rub. bezeichnet ist, ausgeführt?" Meinen Sie in Bezug auf das Tempo? Die Vorschläge in Mozarts Veilchen sind alle kurz, bis auf den zu dem Worte „Veilchen". Beachten Sie ferner, dass die beiden f zu dem Worte Veilchen in der Stelle „Es trat das arme Veilchen" wie g f ausgeführt werden.

Frl. F. Augustin in Köln. Klaviatur wird Ihnen gegen Postnachnahme zugesandt werden. Für Ihre ferneren Studien in der Theorie und Komposition empfehle ich Ihnen die Bände 1 und 2 von Marx Kompositionslehre, die Sie antiquarisch zu mässigem Preise erhalten.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der ersten Sitzung nach den Ferien, 13. September, wurden zunächst einige geschäftliche Angelegenheiten erledigt. Darunter war von besonderer Wichtigkeit das vom 1. Schriftführer vorgelesene Cirkular mit den mannigfachen Vergünstigungen, welche eine Anzahl Badeorte den weiblichen Mitgliedern des Vereins gewähren. Darauf referirte Herr Dr. Alfred Kalischer über die weiteren Arbeiten der Kommission behufs Feststellung musik-theoretischer Definitionen. Die Kommission hat zunächst hinsichtlich der bereits in pleno genehmigten Definitionen über Taktstrich, Taktglied, Takttheil noch kleine redaktionelle Änderungen vorgenommen, mit denen sich die Versammlung einverstanden erklärt. Dann wird das Wesen der Taktart, der guten und schlechten Takttheile definirt. Ref. empfiehlt die Fassung der Kommission, welche auch ohne Widerspruch angenommen wurde. — Im Anschluss an die Mittheilung des Herrn Prof. Dr. J. Alsleben, dass Herr Prof. A. Loeschhorn dem Vereine seine neuen Etüden op. 169, 170 und 171 für die Bibliothek verehrt hat, erläutert der Ref-

genannte den Zweck all' dieser Etüden im einzelnen und empfiehlt dieselben als erschöpfendes Etüdenmaterial für die Mittelstufe. Daran knüpft Herr Dr. Kalischer die Mittheilung, dass der Vereins-Bibliothek inzwischen noch weitere Geschenke von Frl. O. Heinke und Herrn A. Werkenthin zugegangen sind und theilt auf Befragen mit, dass dieselbe jedem Mitgliede zur Verfügung steht. — Herr Professor E. Breslaur führte eine Klavierlampe neuer Konstruktion von Rühe in Landsberg a. d. Warthe vor, Herr Neuhaus ein Klavier mit bogenförmiger Tastatur.

Dienstag, 11. Oktober, Abend 8 Uhr im **grossen Saale der Königlich. Hochschule:** Sitzung. Tagesordnung: Vortrag des Hrn. H. Schröder über das von ihm aufgestellte System des Tonleiterspiels und Fortsetzung der Feststellung von Definitionen über musiktheoretische Begriffe. Ballotage.

Anzeigen.

3367a | Bei C. F. Gruner in Leipzig erscheint **„Oeffentliches Börsenblatt“** oder der **„Büchermarkt“**; bringt wöchentl. 2mal ein vollst., sachlich geordn. Verzeichnis aller soeben erschienen Bücher (resp. neuen Aufl.), Karten, Musikalien, Broschüren, Kunstsachen etc. mit Angabe des Preises und Verlags. Das Blatt bringt Alles und wird daher Vielen, zumal der Preis sehr mässig ist, eine willkommene Gabe, jedem, der in literar. Beziehung auf dem Laufenden bleiben will, unentbehrlich sein. Wir richten an Alle die Bitte, unser Unternehmen freundlichst unterstützen zu wollen, namentlich auch durch Einsendung von kleinen Artikeln, Notizen, Kritiken u. Urtheilen aller Art die wir honoriren od. gratis aufnehmen. Inserate, die 3gespalt. Zeile à 15 Pf., sowie Beilagen à 1000 3 Mk., finden die weiteste Verbreitung. Das Abonnement kann jederzeit erfolgen, frühere Nrn. werden, soweit noch vorhanden, nachgel. Das Blatt ist durch alle Buchhandl. und Postämter zu beziehen. Probe-Nrn. gratis. 3367a ist die Nr. des Post-Katalogs. Bei direktem Bezuge betr. das Porto im deutschen Reiche halbj. 50 Pf. | 3367a

Oeffentl. Börsenblatt

BÜCHERMARKT

Vierteljährlich 1 Mark

3367a | 3367a

!!! Klavier-Fingerbildner à 6 Mk. Prospekt fr. **H. Seeber, Weimar. !!!**

Musik-pädagogische Werke

von

Emil Breslaur.

Technische Grundlage des Klavierspiels. Op. 27. (Zweite Auflage.) Preis 5 Mk. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Technische Uebungen für den Elementar-Klavier-Unterricht. Op. 30. Pr. 3 Mk. Ebendaselbst.

Notenschreibschule. 9 Hefte à 15 Pf. Ebenda. NB. Innerhalb eines Jahres erschien die **zweite Auflage.** Das Werk ist in mehr als 100 Musik-Schulen eingeführt.

Emil Breslaur:

Musik-pädagogische Flugschriften.

Heft I. **Zur methodischen Uebung des Klavierspiels.** Preis 30 Pf.

Heft II. **Der entwickelnde Unterricht in der Harmonielehre.** (Einleitung. Klassen-Unterricht. Dur- und Molltonleiter.) Preis 30 Pf. Berlin, Bahn.

Heft III. **Ueber die gesundheitsschädlichen Folgen des unrichtigen Uebens.** Winke für Klavier-, Violin- und Orgelspieler. Preis 30 Pfg. Berlin, Rosenthal & Co.

Neu! Lampen für Pianinos. Neu!

Meine durch **Reichs-Patent** geschützten Lampen für Pianinos mit verstellbarem Reflector empfehle gütiger Beachtung. Diese Lampen gewähren den Augen vollständigen Schutz gegen directes Licht, klirren nicht beim Spiel, sind gefällig in Form, leicht an den Armen zu befestigen und bequem sauber zu erhalten. [36]

Landsberg a./W., im Juni 1881.

Rob. Rühe.

Prämiirt Welt-Ausstellung Melbourne 1880|81

Pianoforte-Fabrik von L. Römhildt

Weimar.

Prämiirt. Bordeaux 1879.

Internation. Austell. Brüssel 1880. Grosse silberne Medaille.

Prämiirt: Lengsfeld 1881.

Gewerbe-Ausstell. Nordhausen 1881. Silberne Medaille.

Specialität: **Export-Pianino's**

mit freischweb. Eisenrahmen (eiserne Stimmstockplatte). Wegen ihres starken und dabei gesangreichen nicht eisernen Tones, tadelloser Egalität, vorzügl. präcis repetir. Spielart, aussergewöhnl. Dauerhaftigkeit und Stimmhaltung, Akuratesse und geschmackvollen Aeusserem namentlich ganz besonders von

Dr. Franz Liszt,

Dr. Hans v. Bülow

und anderen Autoritäten lebhaft empfohlen und in schmeichelhaften Zuschriften belobt.

Garantieschein auf die Dauer von fünf Jahren für Widerstandsfähigkeit unter den ungünstigsten klimatischen und lokalen Verhältnissen wird jedem Piano beigelegt.

Illustrirte Preis-Courante, Beschreibungen etc. etc. gratis und franco.

Solide Vertretungen mit guten Referenzen werden an allen Plätzen, wo die Firma nicht bereits eingeführt, gesucht. [30]


Neue Musik-Zeitung.


MUSIK

Offene Stellen.



Der Preis der Zeile an dieser Stelle wird mit 20 Pfg. berechnet.

Posen. Ein tüchtiger **Violinlehrer,** in der Kammermusik, sowie im Einstudiren grösserer Concerte erfahren, wird recht bald gesucht. Meldungen bei Carl Simon, Musikhandlung, Berlin, Friedrichstr 58.

Die Niederlassung eines **Klavier- und Gesanglehrers** in einer Stadt Norddeutschlands mit 25,000 Einwohnern, dringend gewünscht. Nähere Auskunft ertheilt die Redaction des „Klavier-Lehrer".

Klavier - Lehrerin und gute Pianistin für ein grösseres Institut Englands (auf dem Lande). Gehalt jährlich 200 Thaler bei vollständig freiem Unterhalt. Adr. unt. W. B. 180 bef. die Exp. dies. Blattes.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 20. **Berlin, 15. Oktober 1881.** **IV. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Richard Wüerst. †*)

Unser verehrter Mitarbeiter, der Königliche Musikdirektor und Professor Herr Richard Wüerst, Mitglied des Senats der Akademie der Künste, ist am Sonntag, den 9. Oktober, plötzlich am Herzschlage verschieden. 1824 in Berlin geboren, zeigte er schon früh bedeutende Anlagen für die Musik. Anfangs unter Ries', später unter David's Leitung bildete er sich zunächst im Violinspiel zu hoher Stufe künstlerischer Vollendung aus. Seine Begabung für die Komposition erregte das Interesse Mendelssohn's, der ihn in Leipzig fast vier Jahre unterrichtete und dessen begeisterter Anhänger er stets geblieben ist. Seine Kompositionen, in denen er dem edlen Vorbilde mit Erfolg nachstrebte, zeichnen sich allesammt durch Formschöne, edle Melodik und massvolle Art des Ausdrucks aus. W. schrieb sechs Opern, der Rothmantel, der im alten Königstädtischen Theater, Vineta, Stern von Turan, A-ing-fo-hi und Offiziere der Kaiserin, welche im königlichen Opernhause, und Faublas, die im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zur Aufführung gelangten. Die letztgenannte Oper wurde 42 Mal gegeben und gehört zu den besten und wirkungsvollsten Erscheinungen auf dem Gebiete der feinkomischen Oper. Von seinen Symphonien verdient die zweite, op. 21, besonders hervorgehoben zu werden. Sie entstand im Jahre 1849. Der Komponist sandte sie an Robert Schumann und bat um sein Urtheil über das Werk. Zu der Zeit war gerade von Köln aus ein Preis auf die beste Symphonie ausgeschrieben. Sch. ermuthigte den Komponisten, sich darum zu bewerben, er schnitt, da die Zeit drängte, selbst den Namen aus dem Manuscript und versah es mit dem Motto. „Geh hin, mein Kind, und brich die goldne Frucht." Unter 52 eingelieferten Symphonien erhielt die von W. den ersten Preis. Unter seinen Quartetten nimmt das in D-dur op. 33, No. 2 unstreitig den ersten Rang ein. durch das ganze Werk geht ein edler, populär-melodischer Zug, erinnert sei nur an das schöne, vom Violoncell getragene Gesangsthema des ersten Satzes, an die charakteristische und liebliche Melodie im Scherzo kurz vor Eintritt des bewegten Thema's und an den letzten Satz, der einen pastoralen Charakter trägt und in dem sich die harmonisch wie melodisch gleich geschickt aufgebauten Orgelpunkte besonders klang- und wirkungsvoll erweisen. Die Form ist meisterlich behandelt, die kunstvolle Führung der Stimmen, die feine Individualisirung entsprechen vollkommen den Anforderungen, welche an das Wesen des Quartettstyles zu stellen sind. Wüerst's Lieder für eine und mehrere Stimmen, die Kantate: „Der Wassermann" seine kleineren Orchesterwerke, darunter die Serenade. „Unterm Balkon", welche Bilse im vorigen Jahre mit einem ganz beispiellosen Erfolg zur Aufführung brachte, haben weiteste Verbreitung gefunden, und zieren die Programme der vornehmsten Konzerte.

Wüerst's Begabung als Dirigent war hervorragend, sie gab sich besonders in den Symphonie-Konzerten kund, welche er im Winter 1872 im Konzerthause leitete. Er verstand es, schnell und richtig in den Geist des Tonstückes einzudringen, mit seltener Ener-

*) Die Vossische Zeitung hat den Nekrolog leider arg verstümmelt zum Abdruck gebracht, er erscheint hier in seiner ursprünglichen Gestalt.

gie und Gewandtheit seine Auffassung dem aus so verschiedenen Elementen bestehenden Orchester-Körper mitzutheilen, so dass er wirkte wie eine Person, er war Meister im Einstudiren und wusste das Orchester in kurzer Zeit zur vollendeten Ausführung schwieriger Werke heranzubilden. Für seine Verdienste als Lehrer der Komposition sprechen die Namen seiner Schüler, deren Namen in der musikalischen Welt mit Ruhm genannt werden: so Heinrich Hoffman, Bernhard Hopfer, Xaver und Philipp Scharwenka, Moritz Moszkowski und Nicodé. Die „Neue Akademie der Tonkunst“, der er als Lehrer fast 25 Jahre angehörte, verliert an ihm eine ihrer bedeutendsten Lehrkräfte, nicht minder schmerzlich ist sein Hinscheiden dem „Berliner Fremdenblatt“, für welches er lange Jahre seine eingehenden, treffenden und oft recht scharfen Kritiken schrieb. In beiden Stellungen hatte ich das Glück, ihm 11 Jahre lang als Kollege zur Seite zu stehen.

W. war eine grade und biedere Natur, ohne Falsch, ungescheut die ungeschminkte Wahrheit sagend, was ihm manche Gegnerschaft eintrug. Er gehörte zu den bestgehassten Kritikern. Mag er auch zuweilen, in seinem ausgebildeten Kunstbewusstsein die Mängel gewisser Leistungen schärfer empfindend als andere, mit dem feurigen Schwerte der Entrüstung etwas derb dreingeschlagen haben, — er that es in edelster Absicht, um Mittelmässigem und Schlechtem den Eingang in den Tempel der Kunst zu wehren. Aufgewachsen in den Traditionen der klassischen Schule, der er durch Anlage und Erziehung angehörte, und oft verletzt durch heftige gegnerische Angriffe, verschloss er sich den Errungenschaften der neudeutschen Schule, kämpfte aber besonders gegen die Auswüchse derselben und für die Erhaltung des Klassischen, welches er gefährdet glaubte. Sein Leben war voll Arbeit und Aufregung. Seine aufreibenden Aemter gönnten ihm selten Ruhe und Behaglichkeit, sein reger Geist und seine Schöpferkraft trieben ihn immer wieder zum Schaffen, selbst wenn er sich ermattet fühlte. Jetzt hat er die Ruhe gefunden, welche ihm so selten vergönnt war. — Möge das Schöne, welches er geschaffen, noch recht lange lebendig bleiben und wirken zur Freude und Erhebung Vieler.

* * *

Am 12. Oktober haben sie ihn auf dem Zwölf-Apostelkirchhofe zur ewigen Ruhe bestattet. Zahlreiche Leidtragende, — Freunde und Kunstgenossen, — gaben ihm das letzte Geleit. Herr Hofprediger Frommel hielt eine ergreifende Rede, mit feinem Verständniss die Verdienste schildernd, welche sich der Verblichene um die Kunst erworben und in Herzenstönen den Verlust beklagend, den sie durch sein Hinscheiden erlitten. Als sie ihn hinabsenkten, sandte der Himmel aus düsterem Gewölk noch einen letzten Sonnenstrahl auf den mit Blumen und Palmenzweigen reich geschmückten Sarg.
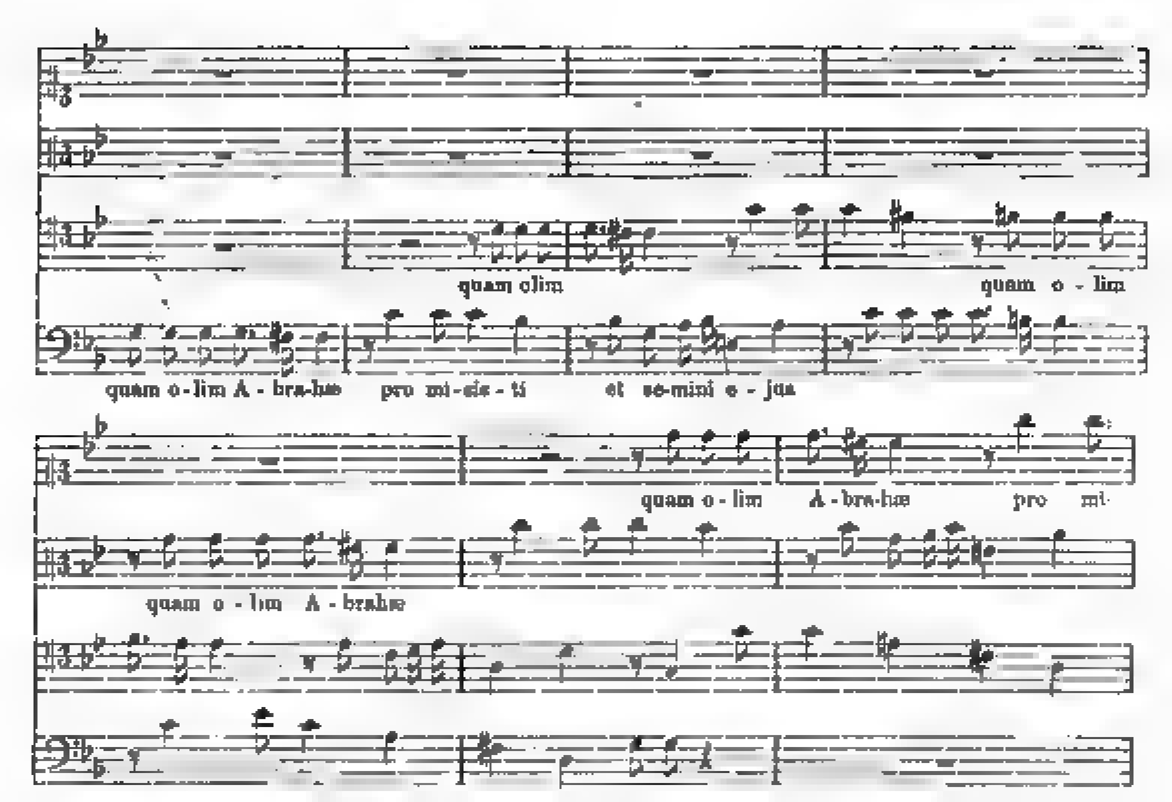
Emil Breslaur.

Die aufgefundene Original-Handschrift der Nummern VIII und IX des Mozart'schen Requiems.

Von Dr. G. Pressel.

(Fortsetzung).

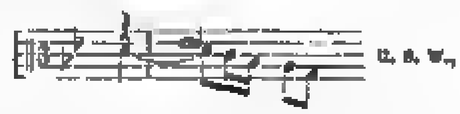
Zu Seite 211, Spalte 2 habe ich noch nachzutragen, dass unsere aufgefundene Handschrift den lateinischen Buchstaben d in **zweierlei Form** giebt, in der scheinbar nicht-Mozart'schen und in der ächt-Mozart'schen. Ausserdem ist als Merkwürdigkeit zu erwähnen, dass auf der ersten Seite des Domine seitwärts der grossen ersten Akkolade fünf **Kreuzchen** angebracht sind — eine Gewohnheit, der Mozart in seinem eigenhändigen Kompositions-Verzeichniss gleichfalls huldigt. — Gründe für diese Eigenthümlichkeit werden schwer zu ermitteln sein, aber die Thatsache besteht, dass solche Kreuzchen auch am Anfange unseres Manuscriptes stehen und zwar hier wie dort mit Bleistiftzeichnung. Ob in unserem Fall die Zahl „fünf“ eine Hindeutung auf die mit dem Domine beginnenden letzten fünf Nummern des Requiems sein sollte? Die Notenschrift selbst hat — mit der leichten und luftigen Notenschrift aus Mozart's gesunden Tagen verglichen — einen ältlichen Charakter mit bald zitternden, bald krampfhaften Zügen. Im Allgemeinen trägt das Manuscript das Gepräge eines **Konzepts**, wie es ein Komponist abfasst, der seine Intentionen möglichst schnell zu Papier bringt, damit sie ihm nicht über'm Schreiben entfliegen. Nicht nur Alles, was sich für einen kundigen Kopisten von selbst versteht, sondern auch Alles, was sich **errathen** lässt, ist **ungeschrieben**. — Dies betrifft in erster Linie die lateinischen Textesworte. So z. B. gleich im 4. Takt des Domine, wo Bass und Alt einerseits — gegen Tenor und Sopran andererseits — kontrapunktiren, schreibt der Verfasser, nur **je** Einmal den Text (libera etc.) und gleich darauf, wo die Kontrapunktirung bunter wird, schreibt er die Worte „de poenis infernis“ nur Einmal zum Sopran und lässt die nach und nach eintretenden übrigen drei Stimmen ohne jegliche Textangabe. Diese karge Schreibweise nimmt immer mehr zu bei dem Zirkelkanon „Sed Signifer Sanctus Michaël“. Im letzteren Kanon sind nicht einmal die thematischen Eintritte auch nur mit einer Andeutung des Textes versehen. So lange die Textesworte die Ordnung ihrer Reihenfolge bewahren, geht dies noch ganz gelinde, aber in der Fuge „quam olim Abrahae promisisti et semini ejus“, wo bisweilen auf die Reihenfolge der Worte die rein musikalische Intention einen umgestaltenden Einfluss ausübt, erfordert es immerhin einiges Nachdenken, den richtigen Sinn ausfindig zu machen. Hier ein Beispiel.
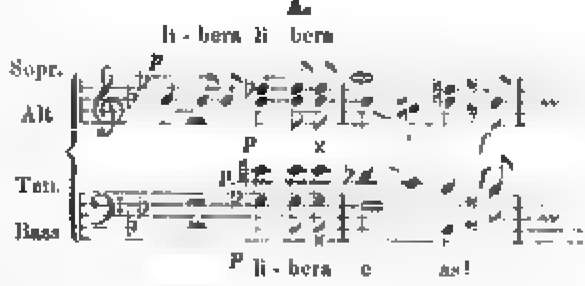


Diese wenigen Takte unseres Konsepts, das **durchgängig** in dieser Weise abgefasst ist, werden meinen Lesern mehr sagen, als alle Beschreibungsversuche. Dass unsere aus vier in einander gelegten Bogen bestehende Handschrift mit vorangehenden Nummern eine Kette bildete, sieht man an dem Rücken des Manuskripts, der ursprünglich **durchstochen** war. Die Art, wie es jetzt **geheftet** vor uns liegt, weist auf eine spätere Zeit, nachdem die vier Bogen von dem in der Mitte des Rückens anfänglich durchstochenen, ganzen Komplex losgelöst worden waren.

Auch das Instrumentale ist möglichst kurz abgefasst. Die Vereinfachungszeichen unisono, col Basso, colle parti u. s. w. und mit ihnen die leeren, von Kopisten auszufüllenden Takte sind sehr zahlreich. Dass die dynamischen Zeichen gleichfalls höchst sparsam angebracht sind, dass nirgends eine Tempovorschrift sich findet u. s. w., darf uns nicht wundern. Kurz — wir haben es hier mit dem ursprünglichen Konzept eines Komponisten zu thun, ob nun von Mozart's oder einer zweiten Hand. Von Süssmaier scheint die Schrift keinesfalls zu sein, da sie mit zwei zweifellosen Originalen dieses Herrn, welche ich vor Augen hatte, keine Aehnlichkeit hat und da die Züge jedenfalls eine **ältere** Hand verrathen.

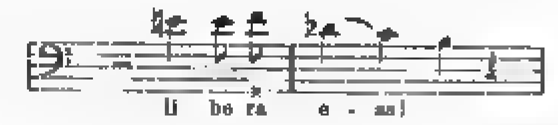
Süssmaier war bei Mozarts Tod erst 25 Jahre alt (**nicht** 27, wie O. Jahn angiebt). Noch wichtiger, als der Konseptcharakter unserer Handschrift, sind die **Varianten der Komposition**. Eine solche findet sich schon im 3. Takt des Domine. Hier hatte Mozart ursprünglich die Posaunen blos im 3. und 4. Viertel mitgehen lassen, wodurch auch nach eingetretenem Forte noch eine progressive Klangsteigerung entsteht. Erst Streichchor allein, dann Zutritt der Fagotte und Bassethörner, und **schliesslich** noch Zutritt der Posaunen. Wichtiger ist die folgende Variante. Auf dem 1. Achtel des 4. Taktes des Domine hat in unserer Handschrift die Viola den Vorhalt eines durch die vorangehende Harmonie (G-moll) vorbereiteten, wenn auch frei einsetzenden d, also **gleichsam**.



während in allen bisherigen Ausgaben die Viola sofort die kleine Terz c auf dem 1. Achtel dieses Takts ergreift. Es ist immerhin eine kleine Feinheit des Komponisten, die Süssmaier entweder übersehen oder nicht verstanden hat. Von grösserer Bedeutung ist eine Anticipation im 16. Takt des Domine. **Alle** bisherigen Ausgaben (die Brahms'sche natürlich inbegriffen) lesen so:
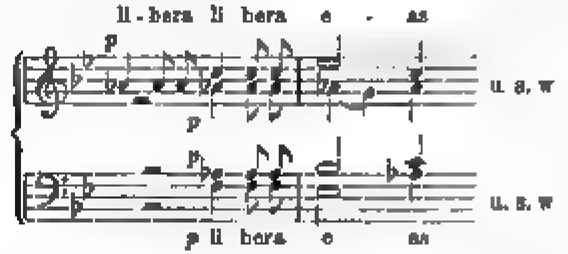


Der Tenor unserer Handschrift hat dagegen auf dem letzten Achtel des ersten dieser beiden Takte die anticipirende Note F.



Ein doppelter Vortheil: erstens, dass der Tenor in
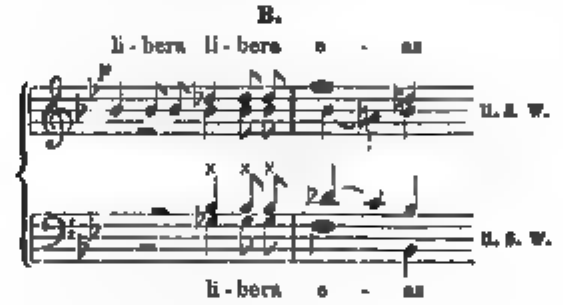
sanggemässerer Weise zum „des" im zweiten Takt hinübergleitet, zweitens, dass die anticipirende Note die Harmonie interessanter macht. Hier glauben wir sicher annehmen zu müssen, dass Süssmaier den Sinn der Anticipation nicht verstand, dieselbe für ein Schreibversehen Mozart's hielt und darum das e auf dem letzten Achtel des Taktes wiederholte. Dass Mozart im Wiener Original der Vokalreinschrift wieder anders schrieb, als in seinem Konsept, kommt hier nicht in Betracht, sei aber doch gelegentlich erwähnt.

Die Komposition von „libera eas" in Takt 18 u. 19 ist nämlich blos eine gesteigerte Wiederholung von der in Takt 15 und 16. Da nun hier zu lesen ist:
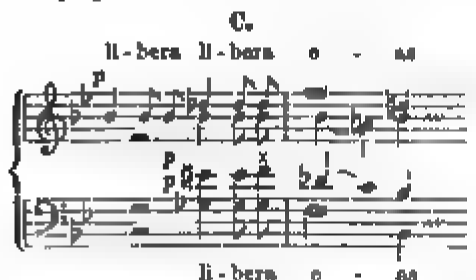


so schrieb Mozart Takt 18 und 19 in seiner Reinschrift conform dieser Stimmführung:

B.



während er ursprünglich so geschrieben, wie es unser Konsept giebt, also.
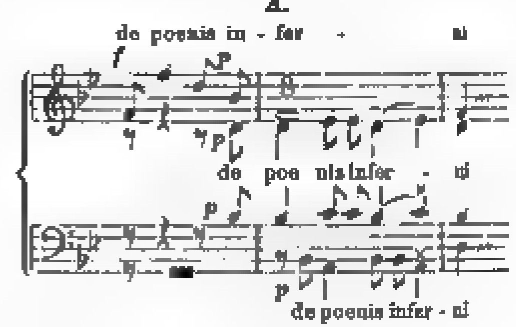
C.



Die Wahl zwischen beiden Lesarten thut einem in der That weh — Jede hat etwas für sich B. ist regelmässiger, C. interessanter da sich aber Mozart in seiner Reinschrift selbst für die Lesart B. entschieden, so thun wir doch besser, wenn wir in unseren künftigen Ausgaben uns für B. entscheiden; — jedenfalls aber ist die bisherige Lesart von A. absolut zu verwerfen! Dass Brahms ähnlich, wie im Tuba mirum (vgl. Kahnt's Musikzeitung 1877, No. XXXII), auch hier von der im Autograph der Vokalreinschrift vorhandenen Verbesserung Mozart's in der von ihm revidirten neuen Ausgabe keinen Gebrauch macht, wundert uns nicht.
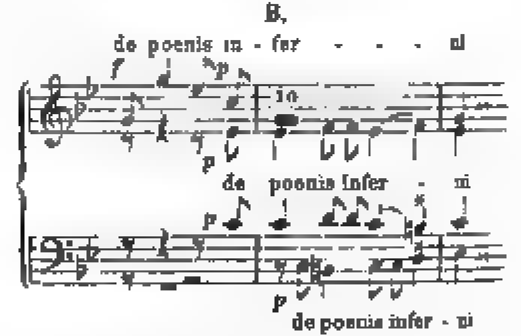
Eine Stelle des Domine ist insofern besonders interessant, als sich an ihr die beiden Schreiber, Süssmaier und unser Anonymus gleichsam ein Rendezvous geben. Mozart hatte sich im 8. Takt seines Konsepts offenbar zuerst verschrieben, wenn es heisst (s. das letzte Viertel im Bass und Tenor).

A.



denn gleich darauf Takt 10, wo dieselbe Form einen Ton höher wiederkehrt, corrigirt er sich selbst und schreibt:
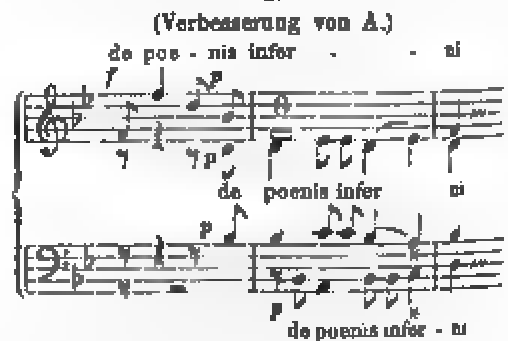
B.
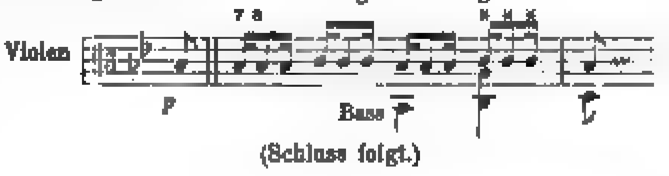


In der Reinschrift aber giebt Mozart A. conform mit B. in der richtigen Fassung und schreibt:

C.

(Verbesserung von A.)



Nun hatte offenbar Süssmaier bei seiner Abschrift Beides vor sich: das instrumentirte Konsept und die vocale Reinschrift Mozarts. Aus letzterer schrieb er ganz richtig die Verbesserung in den Singstimmen ab, aus der Instrumentation des Konsepts aber kopirte er die aus Versehen stehen gebliebene weniger gute Lesart und führte dadurch eine Fortschreitung der Violen mit dem Basse herbei, wie sie bekanntlich, wenn noch eine Stimme dazwischen liegt, nicht zum guten Ton gehört.



(Schluss folgt.)

Die Musik in der Patent- und Musterschutz-Ausstellung zu Frankfurt a. M.

[illegible]

[illegible] Frankfurt [illegible]

[illegible]

[illegible] Leipzig [illegible]

[illegible] 1 Mark von Leipzig [illegible] Mark [illegible] Pfennig.

[illegible] Paris [illegible]

*) Im Katalog ist die Firma [illegible] angegeben, die Firma heisst [illegible] nicht [illegible].

[illegible]

verbesserte Auflage des bekannten Spohr'schen Violinhalters zu betrachten. Im Jahre 1880 wurde die Firma in Düsseldorf für „hervorragende Leistung" mit der bronzenen Medaille prämiirt.

Der bologneser Professor Demetrio Consili hat auch einen neuen Violinhalter erfunden und hier ausgestellt. Herr Consili bedient sich eines Metallringes, der an dem Knöpfchen, das sich am unteren Ende der Zarge einer Violine befindet, durch eine Schraube befestigt wird und dann durch zwei Bügel so gestellt werden kann, dass er sich um den Hals des Geigers schlingt *)

Von August Kolb aus Geisslingen in Württemberg steht ein patentirtes, zusammenlegbares Notenpult von Holz mit Metallgarnitur in der Ausstellung; der Erfinder sagt hierüber im Katalog Folgendes: „Die Vortheile dieses Notenpultes sind: äusserst leichte dabei stabile, elegante Konstruktion, praktische Handhabung und leichter Transport bei vollständiger Komplettirung". Kann man mehr von einer Erfindung, mehr von einem Erfinder verlangen?

(Schluss folgt.)

*) Es ist dies die von Prof. Joachim, Hub. Ries und anderen Autoritäten so warm empfohlene Erfindung, welche den Kinndruck beim Violinspiel ersetzt und die Geige freischwebend am Halse erhält. Es werden dadurch die Brust sowohl wie die Kopfnerven des Spielers geschont, die Haltung bleibt ungezwungen, die Reinheit des Tones wird befördert, Professor Consili erhielt, wie ich soeben erfahre, für seine Erfindung die silberne Medaille. E. B.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 13. October.

Der 11jährige Violinist Hugo Olk präsentirte sich Donnerstag den 6. Oktober im Architektenhause unter der Aegide des Herrn Veit, dessen Konservatorium er seine Ausbildung verdankt, als Konzertspieler. Es gewinnt allen Ernstes den Anschein, dass wir einer neuen Blütezeit der Wunderkinder entgegengehen; sowohl die Kunst des Klavierspiels, als auch diejenige des Geigenspiels zeitigt jetzt nicht wenige derartige Wunderfrüchte. Das mag denn wohlverheissend als ein Vorzeichen einer neuen herrlichen Kunstepoche begrüsst werden. Auch der kleine Hugo Olk legte durch seine Violinvorträge ein lebensvolles Zeugniss für die ihm innewohnende Wunderkindschaft ab. Wer bei so zartem Alter die Spohr'sche Gesangscene (Konzert No. 8) mit so tüchtiger Technik, so sicher und geschmackvoll vorträgt, ja, wer — was hierbei noch mehr bedeuten will — in einem Beethoven'schen Quatuor (op. 18, No 1, in F) so tapfer und verständnissvoll die Primo-Partie ausführt, der darf mit Fug und Recht den phänomenalen Talenten beigesellt werden. Wenn nun also der kleine, ausserordentlich begnadete Musensohn sich in ruhiger Stetigkeit weiterbildet, dann auch bedenken lernt, dass zum vollen Künstlerthum auch noch andere Dinge ausser der reinen Musik nöthig sind, so wird ihm gewiss eine glorreiche Zukunft zu Theil werden. Seinem Lehrer, Herrn Hans Hasse, gereicht seine Ausbildung zu besonderer Ehre. Dieses Konzert wurde durch andere Eleven des Veit'schen Konservatoriums reichlich unterstützt. Ref. hörte noch Impromptu und Scherzo von A. Stemmler, vom Komponisten vorgetragen und eine neue, höchst interessante und geistsprühende Komposition von Raff (Fantasie für 2 Pianos, op. 207), die von den Herren Stemler und Julius Maschek sehr wirkungsvoll gespielt wurde.*) Herr Stemler verräth als Komponist (Schüler des Herrn B. Horwitz) ein beachtenswerthes Talent, das freilich noch im hohen Grade der künstlerischen Läuterung und Schulung bedarf. Im Impromptu weiss derselbe mit gutem Anstande Chopin'sche Wege zu wandeln, während er im Scherzo mehr dem Genius Schumann's seinen verehrungsvollen Tribut darbringt. Zu bedauern ist besonders, dass das Scherzo zu sehr den Charakter einer blossen Improvisation am Klavier in sich trägt; die thematische Durchbildung darf keinem Scherzo-Komponisten erlassen werden, der nicht Gefahr laufen will, in eitle Phantasterei auszuarten. Der jugendliche Komponist gerade muss mit eiserner Gewalt in feste Formen eingezwängt, dem Ueberschäumen der jugendlichen Phantasie durch die geheiligte Macht festgeprägter Form ein unerschütterlicher Damm gesetzt werden.

Alfred Kalischer.

*) Von anderer Seite höre ich noch, dass auch die Vorträge der Frau Johanna Seller, Des-dur Nocturne von Chopin und Rigaudon von Raff, welche unser geschätzter Berichterstatter nicht gehört, mit grossem Beifall aufgenommen worden sind. E. B.

Zur Eröffnung des neuen Scharwenka'schen Konservatoriums fand in den Räumen desselben am 9. ds. Mts. eine Festlichkeit statt, bestehend im wesentlichen aus einem Konzert, zu welchem die Schüler der Anstalt, deren Angehörige und eine Anzahl Künstler eingeladen worden. Die Einleitung bildete ein Prolog, gesprochen von Professor W. Jähns, dem zukünftigen Lehrer der Rhetorik an der Anstalt, verfasst von dem bekannten hochtalentvollen Kunstfreunde Karl Wittkowsky, der in diesem trefflichen Gedicht der Bewillkommnung der Hörer und den Segenswünschen für das neue Institut Ausdruck gab. - Das Konzert brachte eine Fülle schöner Musik, es bestand lediglich aus Kompositionen der Lehrerschaft und wurde auch fast ausschliesslich von Mitgliedern der letzteren ausgeführt. Gleich die erste Nummer des Programms war ein in hohem Grade ansprechendes Werk, und bekundete sich als solches schon in den ersten Takten; es war ein Trio für Viol., Vcell. und Klavier von Ph. Rüfer (B-dur op. 34). Tongedanken von einer prägnanten und originalen Gestalt, von einer herzgewinnenden Art und einer ebenso innig wie freudig bewegten Melodik, in stetigem und reichem Flusse entwickelt — das ist die Signatur des ersten Satzes. Der 2. ein Scherzo, ist eigentlich Fortführung der nämlichen Stimmung, indem sein Hauptsatz das lebhaft-frische Element jener Stimmung steigert, sein Trio dagegen das andere Moment, das lyrische, zu

erhöhter Entfaltung bringt. Ausserordentlich edel und tief schön empfunden ist das Adagio, der 3. Satz, ein Füllhorn steten Gesanges, welcher hauptsächlich von beiden Streichinstrumenten, frei duettirend, geführt wird. Der letzte Satz lenkt ganz wieder in die Grundstimmung des ersten, sogar in bestimmte Motive desselben ein, und führt das Werk in der dem Finale-Charakter entsprechenden Flüssigkeit und Lebhaftigkeit zu Ende. Die Ausführung von Seiten der Herren Kotek und Grünfeld wird dem am Klavier mitwirkenden Komponisten gewiss die vollste Befriedigung gewährt haben. — Es folgten 3 Lassmann'sche Lieder in der rühmlich bekannten sang- und empfindungsvollen Stylweise dieses Komponisten, namentlich zeichnete sich das erste Lied. „Mir träumte von einem Königskind" durch einen ergreifenden Balladen-Ton aus; Frl. Schmidtlein, unsere hochschätzbare Konzertsängerin, trug dieselben meisterhaft vor. — Prof. Albert Becker war Autor der folgenden Violinvorträge: eines ungemein ausdrucksvollen Adagio's und eines leicht beweglichen Capriccio's. — Nachdem Rüfer noch einmal durch ein Klavier-Scherzo zu 4 Händen, vertreten war, folgte eine Romanze für Vcll. in cantablem Styl (op. 10) von Philipp Scharwenka, dem bekanntermassen ebenfalls begabten und tüchtigen Bruder des Direktors. Von den 2 Liedern Xaver Scharwenka's war das zweite eine wahre Perle, ein Gesang von dem rührendsten, volksliederartigen Charakter. Den Beschluss machte ein eigenartiges und interessantes Werk: Suite für 2 Violinen mit Klavierbegleitung von Kotek; unter seinen vier, sämmtlich gediegenen Sätzen wirkten die beiden Espagnola und Scherzo, zündend durch Originalität und Frische. Frau Marianne Scharwenka-Stresow brachte mit dem Komponisten das Werk in reizender Weise zum Vortrag. — Nach dem Konzert hielt ein intimerer Zirkel die Lehrerschaft und die Künstler noch einige Stunden in fröhlicher Stimmung beisammen. W

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Aus Anlass des zehnjährigen Bestehens seines Musik-Instituts wurde Herr **Albert Werkenthin** am 5. Oktober in sinniger Weise überrascht. Eine Deputation von Lehrern, jetzigen und ehemaligen Schülern der Anstalt brachten ihm ihre Glückwünsche dar und überreichten eine prachtvolle antike Schale aus cuivre poli, reich mit Blumen geschmückt, als Zeichen ihrer Verehrung und Dankbarkeit. Die Feier wurde durch den Vortrag der Jubel-Ouvertüre von Weber eingeleitet, welche von 4 Schülerinnen der Ober-Ensemble-Klassen zu diesem Zweck selbständig einstudirt worden war.

— Der Komponist Hr. Hofmusikalienhändler F. Ries in Dresden hat den k. k. österreichischen Franz Joseph-Orden erhalten.

— Unser verehrter und gelehrter Mitarbeiter, Herr Dr. Hugo Riemann, Verfasser des ausgezeichneten Werkes: „Studien zur Geschichte der Notenschrift" hat eine Stellung als Lehrer am Konservatorium zu Hamburg angenommen und ist am 1. Oktober dorthin übergesiedelt.

Das Künstlerpaar **Gustav und Adelheid Holländer** verabschiedete sich in einem zahlreich besuchten Konzerte, das unter Mitwirkung des K. K. Kammervirtuosen X. Scharwenka und des Herrn Heinrich Grünfeld am 1. Oktober in der Singakademie stattfand, vom Berliner Publikum. Die herzlichen Beweise von Theilnahme, die ihnen bei dieser Gelegenheit gegeben wurden, mögen ihnen als Beweis dienen, wie werth sie uns geworden. Die schönen Leistungen des Abends liessen uns ihr Scheiden doppelt schmerzlich empfinden. Möge ihnen der neue Wirkungskreis neue Freunde bringen und mögen neue Erfolge ihr künstlerisches Streben krönen. E. B.

— Der Direktor des Prager Konservatoriums, Herr Josef Krejci, der sich hohe Verdienste um das Aufblühen dieser Anstalt erworben, hat sein Amt aus Gesundheitsrücksichten niedergelegt. —

— Dem Königl. Hof-Pianoforte-Fabrikanten Herrn Conrad Krause ist auch vom Grossherzog von Mecklenburg der Hoflieferantentitel zuerkannt worden.

— Dem Hoflieferanten Herrn Wilh. Emmer, Besitzer einer Pianofortefabrik zu Magdeburg, wurde die Königl. rumänische Medaille „Bene Merenti" verliehen.

— Die berühmte in allen Theilen der civilisirten Welt durch ihre vorzüglichen Fabrikate bekannte Klavierfabrik von **Bechstein**, deren Fabrikgebäude in der Johannis- und Ziegelstrasse fast ein kleines Stadtviertel für sich bilden, hat eine wesentliche Erweiterung erfahren. Am Görlitzer Bahnhof wurden neue grosse Gebäude für Fabrikationszwecke aufgeführt und soeben dem Betriebe übergeben.

— Herr S. Philipp, der bekannte Musikalienhändler und verdiente Rendant des Berliner Musiker-Vereins, feierte am 1. Oktober ein Fest zur Erinnerung an das 25jährige Bestehen seiner Musikalienhandlung. Vielfache Beweise von Wohlwollen wurden ihm bei dieser Gelegenheit zu Theil.

— Der K. K. Kammervirtuos Herr **Xaver Scharwenka** spielte im letzten Gewandhauskonzerte in Leipzig sein zweites Klavierkonzert (C-moll) und errang mit dem Werk wie mit seiner Darstellung einen vollständigen Erfolg.

— Ein kranker, hilfsbedürftiger Musiklehrer will Mendel-Reissmanns Musikalisches Konversationslexikon 11 Bde., elegant gebunden und gut erhalten für 50 **Mark** verkaufen. Name und Wohnort sind durch die Redaktion des „Klavierlehrer" zu erfahren.

— Die Nummern 38, 39 und 40 der „Neuen Zeitschrift für Musik" enthalten einen bemerkenswerthen Aufsatz von Dr. Max Schasler. Die Ironie in der Musik.

— Der grosse „Preis von Rom" der belgischen Akademie wurde einem Schüler von Radoux, Namens Dupuis aus Lüttich, für eine Cantate zuerkannt.

— Der französische Minister des Innern hat verordnet, dass Gretry's sämmtliche Werke durch eine Kommission veröffentlicht werden sollen. Darunter

befinden sich 33 Opern, von denen nur Richard Coeur de Lion bekannter geworden ist.

— Der Papst hat behufs einer neuen Gesammtausgabe der Werke des hlg. Thomas von Aquino eine Kommission niedergesetzt, welche sich deshalb an sämmtliche Bibliotheken wenden soll, wo Manuscripte desselben vorhanden sind. Schon vor einiger Zeit gingen deshalb von München zwei in der kgl. Bibliothek befindliche Originalmanuscripte des hlg. Thomas nebst einem in der Universitätsbibliothek zu Erlangen deponirten wohlverwahrt nach Rom ab, und ein Gleiches geschah seitens der sächsischen Regierung bezüglich eines in der Leipziger und seitens der preussischen bezüglich eines in der Erfurter Bibliothek deponirten Manuscriptes des Thomas von Aquino.

— Die Orgelbaukunst verdankt den Herren Dr. Reiter und Orgelbaumeister Gustav Sander eine neue Erfindung von grösster Bedeutung, nämlich eine pneumatische Windlade, bei welcher das Prinzip der Druckdifferenz, die Aërodynamik, zur Verwendung gelangt. Die Orgelbauzeitung beschreibt die Erfindung folgendermassen: „Der Verschluss eines Bohrloches, nennen wir ihn nun Ventil — nennen wir ihn anders, — wird durch den Ueberdruck der in der Lade befindlichen Luft gegen das Bohrloch gedrückt, verschliesst also dieses im Ruhestande. Zur Oeffnung des Bohrloches wirken zwei Faktoren zusammen. Durch den Niederdruck der Taste tritt der eine in Wirksamkeit, es ist die Verwendung desselben Winddruckes, der das Bohrloch verschliesst, aber seine Wirkung ist aus physikalischen Gründen eine stärkere. Es besteht also zwischen der Kraft, welche das Bohrloch verschliesst und zwischen der Kraft, welche es zu öffnen bestrebt ist, eine Differenz. Die Kraft, welche das Bohrloch öffnen will, ist die grössere, sie hat das Recht des Stärkeren, das Bohrloch wird geöffnet, — wenn der zweite Faktor, der genannt Registerung heisst, und dessen Wirkung ebenfalls auf dem Prinzip der Differenzen beruht, — es gestattet." Die Konstruktion der neuen Lade ist eine überraschend einfache, ihre Herstellung ist eine billigere, als die der Kegel- und Schleiflade." Herr Dr. Moritz Reiter bot einer Versammlung von hervorragenden Fachmännern und Musikern Berlins, sowie einigen auswärtigen Interessenten Gelegenheit zur Prüfung der neuen Erfindung. Er hatte ein gangbares Modell der neuen Lade von 5 Registern und dem Ton C von 16 Fuss ab bis 1 Fuss zur eingehenden Prüfung aufgestellt. Es herrschte nur eine Stimme über die Vortrefflichkeit derselben. Die neue Erfindung ist mit allen Rechten in den Besitz der Herren Oswald und Paul Dinse, in Firma Dinse, Orgelbaumeister zu Berlin, Dresdenerstr. 12, übergegangen und werden dieselben in möglichst kurzer Zeit eine Orgel mit der neuen Lade fertig stellen, welche in Berlin der öffentlichen Begutachtung der Fach-Autoritäten unterworfen werden und jedem der Herren Orgelbaumeister und Interessenten zur Besichtigung und Selbstprüfung zugänglich sein soll.

— Das Dresdener Konservatorium beging in dem verflossenen Schuljahre die Feier seines 25jährigen Bestehens, und die Festschrift, welche zu dieser Gelegenheit von Moritz Fürstenau veröffentlicht, giebt eingehende Auskunft über die Geschichte des Instituts. Der hohe Protektor der durch ihre reiche Wirksamkeit berühmten Anstalt, König Albert von Sachsen, verlieh ihr das Prädikat eines „Königlichen Konservatoriums", und dem vollziehenden Direktor Friedrich Pudor den Titel „Hofrath." Zwei grosse Konzerte wurden zu der Jubelfeier veranstaltet, und die klangvollen Namen der mitwirkenden Künstler, die alle der Anstalt als Schüler angehört, zeigen die glänzenden Erfolge, die sie in ihrer 25jährigen Wirksamkeit erzielte. Von der Stadt wurden zu dieser feierlichen Gelegenheit zu den schon bestehenden zwei Freistellen noch drei neue gegründet, und diesem Beispiele schlossen sich in hochherziger Weise mehrere Privatpersonen durch Gründung von weiteren vier Freistellen an. Der vorliegende Jahresbericht zählt die stattliche Zahl von 657 Schülern und Schülerinnen auf, die sich aus den verschiedensten Ländern rekrutiren und Zeugniss ablegen von dem weitverbreiteten Ruf, den die Anstalt besitzt. Sehr lobenswerth ist die Aufführung des, unter Abtheilung C ausführlich genannten, Lehrmaterials, welches zu den Uebungen des Streichquartetts, des Klavier- und Bläserensembles, zu den Orchester- und Chorübungen, bei den Prüfungs- und öffentlichen Aufführungen, den Oper- und Schauspielabenden, verwandt wurde, es giebt uns in eingehendster Weise Kenntniss von dem Gange des Lehrplans, und gewährt dadurch ein Gesammtbild der Kunstleistungen und idealen Ziele der Anstalt. Nach Bericht erhielten auf den zwischen dem 23. Juni bis 9. Juli stattgefundenen Schlussprüfungen, welche unter dem Vorsitz des artistischen Direktors Herrn Wüllner stattfanden, fünf Schüler, darunter 3 Damen, Preisangaben ihrer vorzüglichen Leistungen wegen, vierzehn andere wurden durch Belobigungen ausgezeichnet. Möge es der trefflichen Leitung der Vorsteher, und dem Geiste frischen, fröhlichen Zusammenwirkens, welcher die Anstalt beseelt, beschieden sein, das Institut auf der Höhe zu erhalten, welche es jetzt so wohlverdient einnimmt.

Moskau. Dem Konservatorium wurden zwei bedeutende Schenkungen zu Theil. Eine Frau Sadownikaja überwendete 70,000 Rubel und eine Frau Petroff in Jaroslaw 10,000 Rubel.

Prag. Xaver Scharwenka's Quartett op. 37 wurde in einem Konzert des Kammermusikvereins hier zum ersten Mal gespielt und mit Beifall aufgenommen. Um die Ausführung des Klavierparts machte sich Fräulein Karoline Hawlicek verdient, die eine äusserst günstige Probe der gediegenen Unterrichtsmethode ihres Lehrers des hiesigen bekannten und beliebten Klaviermeisters H. Helfeld ablegte. Sie behandelte den sehr schwierigen Klavierpart mit einer solchen Sicherheit und Klarheit, dass ihre Leistung den Eindruck einer wohlthuenden Befriedigung hinterliess und wir der weiteren künstlerischen Entwicklung der jungen Dame mit Vergnügen entgegensehen können.

— Am 10. September gelangte C. Grammann's neue 3aktige Oper Dürrenstein (Die Minnesänger) im neuen böhm. Theater mit glänzendem Erfolge zur ersten Aufführung.

Anzeigen.

Im Verlage von **Rob. Forberg** in **Leipzig**, Thalstr. No. 9, erschienen soeben und sind durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Forberg, Friedrich. Op. 33 Studien für den Vortrag ohne Daumenaufsatz für Violoncello als Uebungsstoff neben jeder Violoncelloschule zu benutzen. (Etudes pour former à l'expression sans application du pouce pour Violoncello. Exercises for improvement on the mode of executing without use of the thumb.) 2 *M.*

Kirchner, Fritz. Op. 79. Zwei Klavierstücke.
No. 1 Tarantella. 1 *M.* 25 *Pf.*
No. 2. Canzonetta. 1 *M.* 25 *Pf.*

Loeschhorn, A. Op. 174. 12 instruktive melodische Klavierstücke ohne Oktavenspannung für die ersten Unterrichtsstufen. (12 morceaux très-faciles, instructifs, et mélodiques pour Piano. 12 very easy, instructive, and melodious Piano Pieces.)
Heft I 1 *M.*
Heft II 1 *M.*

Rheinberger, Jos. Tarantella für zwei Pianoforte zu acht Händen (aus der Sonate Op. 122). 5 *M.*

Wohlfahrt, Franz. Op. 76 Kinder-Konzert für Pianoforte und sieben Kinderinstrumente mit beliebiger Begleitung von Violine und Violoncello.
Ausgabe ohne Begleitung von Violine und Violoncello. 3 *M.*
do. mit do. do. do. do. do. 4 *M.*

— — Op. 77. Nocturne für Violine, Viola und Pianoforte. 1 *M.*

— — Op. 78. Leichte Sonatinen für Pianoforte zu vier Händen.
No. I. Gdur. 1 *M.* 50 *Pf.*
No. II. Cdur. 1 *M.* 50 *Pf.* [81

Pianinos, Harmoniums und Flügel. Sparsystem! 20 Mk monatliche Abzahlung ohne Anzahlung. Nur Prima-Fabrikate.
Magazin vereinigter Berliner Pianoforte-Fabriken, Berlin, Leipziger-Strasse 30.
Preis-Courante gratis und franko.

Vor kurzem

erschienen im Verlage von **Rob. Forberg** in **Leipzig**, Thalstrasse No. 9, und sind durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

Rheinberger, Josef.

Op. 121. **Trio** (No. III in B) **für Pianoforte, Violine und Violoncello.** Pr. 10 *M.*

Op. 122. **Grosse Sonate für das Pianoforte zu vier Händen.** Pr. 7,50 *M.*
Hieraus einzeln:
Alla Tarantella. Pr. 3 *M.*
do. für das Pianoforte zu 8 Händen bearbeitet vom Komponisten. Pr. 5 *M.* [80]

/// **Klavier-Fingerbildner** à 5 Mk. Prospekt fr. **H. Seeber, Weimar.** ///

Adresse gefl. zu beachten.

Rud. Ibach Sohn

Hof-Pianoforte-Fabrikant Sr. Majestät des Kaisers und Königs. [10]

Neuenweg 40. Barmen Neuenweg 40.

Grösstes Lager in **Flügeln** u. **Pianino's.**
Prämiirt **London. Wien. Philadelphia.**

Verlag von **C. F. Hientzsch in Breslau:**

Eduard Rohde's Kinder-Klavierschule.

Op. 100. Preis 3 Mk.

Rohde's Kinder-Klavierschule habe ich geprüft und dürfte dieselbe allen mir bekannten Kinder-Klavierschulen vorzuziehen sein.
Büren. **Schrage,** Seminar-Musiklehrer.

Prämiirt Welt-Ausstellung Melbourne 1880|81

Pianoforte-Fabrik von L. Römhildt

Weimar.

Prämiirt: Bordeaux 1879. Internation. Ausstell. Brüssel 1880. Grosse silberne Medaille.

Specialität: **Export-Pianino's**

Prämiirt: Langsfeld 1881. Gewerbe-Ausstell. Nordhausen 1881. Silberne Medaille.

mit freischweb. Eisenrahmen (eiserne Stimmstockplatte). Wegen ihres starken und dabei gesangreichen nicht eisernen Tones, tadelloser Egalität, vorzügl. präcis repetir. Spielart, aussergewöhnl. Dauerhaftigkeit und Stimmhaltung, Akuratesse und geschmackvollen Aeusserem namentlich ganz besonders von
Dr. Franz Liszt,
Dr. Hans v. Bülow
und anderen Autoritäten lebhaft empfohlen und in schmeichelhaften Zuschriften belobt.
Garantieschein auf die Dauer von fünf Jahren für Widerstandsfähigkeit unter den ungünstigsten klimatischen und lokalen Verhältnissen wird jedem Piano beigelegt.
Illustrirte Preis-Courante, Beschreibungen etc. etc. gratis und franco.
Solide Vertretungen mit guten Referenzen werden an allen Plätzen, wo die Firma nicht bereits eingeführt, gesucht. [50]

Erschienene Neuigkeiten 1881

Neue vollständige Klavierauszüge m. Text.

(Erscheinen am 1. Oktbr. 1881) [68]

316* **Lortzing**, Czaar und Zimmermann. Neue vollst. Ausgabe, rev. von *G. F. Kogel* . M 3. —.
317* — Undine } Neue vollst. Ausgabe, rev. von *G. F. Kogel*. M 4. —.
318* — Waffenschmied } M 3. —.
110* — Wildschütz } M 4. .

Für Pianoforte zu 2 Händen.

465 **Bach, Joh. Seb.**, Auswahl beliebter Vortragsstücke für Klavierspieler (*Köhler*) M 2. 50.
471/3 **Clementi**, Sonaten. 3 Bände . . à M 3. —.
239 **Dussek**, Leichte u. instruktive Stücke und Sonaten . . . . M 2. —.
444/5 — Sonaten. 2 Bände . . . . . . à M 7. 50.
457 **Duvernoy, J. B.**, Ecole du Mécanisme. 15 Etuden . . . . M 2. 50.
448 **Heller, St.**, Pianofortewerke. Bd. III. M 6. —.
479 **Der Improvisator.** Phant. u. Variationen. I. Reihe . . . . . M 5. .
469. **Der junge Klassiker.** Eine Samml. von leichten Stücken. (*E. Pauer*) M 3. —.
449/50 **Klengel, A. A.**, Kanons und Fugen. 2 Bände . . . . à M 4. —.
459/60 **Köhler, Louis**, Sonaten-Studien für den Klavierunterricht. 2 Bände . à M 7. 50.
44 **Lortzing**, Waffenschmied . . . . M 2. —.
48 — Czaar und Zimmermann . . . M 2. —.
102 — Undine . . . . M 2. —.
463 **Meyerbeer**, Hugenotten . . . . . M 8. —.
464 — Prophet . . . . M 8. —.
456 **Rubinstein, Ant.**, Pianofortewerke . M 7. 50.
454 **Scarlatti**, Sonaten . . . . M 7. 50.
468 **Schubert, Franz**, Symphonie. Cdur M 1. 50.

Für Pianoforte zu 4 und 8 Händen.

26 **Lortzing**, Czaar und Zimmermann f. Pfte. zu 4 Händen . . . . . . M 3 —.
43 — Undine für Pianoforte zu 4 Hdn. M 3. —.
451/2 **Mendelssohn**, Sämmtl. Ouvertüren f. 2 Pianoforte zu 4 Händen . . . M 6. —.
461/2 — Dieselben zu 8 Händen . . . . M 8. —.
466 **Schubert, Franz**, Symphonie. Cdur. für Pianoforte zu 4 Händen . . M 2.
467 I/II — Dieselben für 2 Pfte. zu 8 Hdn. M 5. —.

Für Harmonium.

476/7 **Harmonium.** Samml. v. Tonstücken, f. Harmon. bearbeitet v. *R. Bibl.* 2 Bände à M 3. —.

Für Violine (und Pianoforte).

470 **Hering, C. E.**, Elem. Violinschule u. Elem.-Etuden . . . . M 1. 50.
474 **Bach, Joh. Seb.**, 6 Sonaten f. Pfte. u. Violine, von *F. David*. 2 Bde. M 5. —.
475 **Schumann, R.**, Lyrisches u. Romantisches a. R. Sch.'s Werken f. Pfte. u. Viol. übertr. v. *F. Hermann*. 2 Bde. M 8. —.
455/6 **Ritter**, Transcriptionen a. klassischen Instrumental-Werken f. Viol. u. Pfte. I. u. II. Reihe (je in 2 Bänden) . à M 4. —.

Verloren gegangene oder sonst zur Kompletirung **fehlende Nrn.** des **„Klavier-Lehrer"** können durch jede Buchhandlung noch nachbezogen werden.

Preis der einzelnen Nr. 25 Pf.

Die Exped. des „Klavier-Lehrer".

☞ Dieser No. ist ein vollständiges Verzeichniss der **Edition Steingräber** beigelegt, auf welches wir hiermit besonders aufmerksam machen.

Die Exped.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 12.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisch), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 21. **Berlin, 1. November 1881.** **IV. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Versuch einer geordneten Theorie der alterirten Akkorde.

Von **Alfred Kaltscher.**

Wiewohl in den Harmoniesystemen der Neuzeit mancherlei von alterirten Akkorden geredet wird, auch allerhand mögliche derartige Akkordgebilde angeführt werden: so hat bisher meines Wissens noch Niemand auch nur den Versuch gemacht, jene merkwürdigen Akkordgestalten, denen man das Epitheton „alterirt" beilegt, in ein System zu bringen.

Indem ich nun hiermit zum ersten Male den Versuch, System in die alterirten Akkorde hineinzutragen, dem prüfenden Verstande wohlmeinender Leser unterbreite, bemerke ich zuvor, dass die nunmehr vorzutragende Lehre von den alterirten Akkorden eine Ergänzung der Septimenakkordlehre bildet, welche ich in ebendiesen Blättern unter dem Titel „Zur Vervollkommnung der praktischen Harmonielehre" veröffentlicht habe (cf. „Der Klavier-Lehrer", Jahrgang 1879, No. 21, 22, 23 und 24, pag. 240 ff.; Jahrgang 1880, No. 1, 2, 3 und 4).

Die grosse Wichtigkeit einer wissenschaftlichen Definition dürfte kaum an einem anderen Objekte der musikalischen Theorie so offenbar werden, wie an den alterirten Akkorden. In den theoretischen Lehrbüchern treten diese Gebilde unerklärlicher Weise stets unerklärt auf. Wie Pallas Athene völlig gewappnet dereinst dem Haupte ihres wolkendonnernden Vaters entsprang: so etwa sehen wir mit einem Male dem Kopfe der Theoretiker völlig fertige Akkordgestalten entspringen, ohne dass ihr genetischer Ursprung irgendwie aufgehellt wird. Kaum dass Einer je — so oft und gern er alterirte Akkorde aufstellte — gefragt hätte, wess Geistes Kind bist du denn eigentlich, alterirter Akkord? Woher dein Name? Deine Art? Was ist dein Wesen? Oder bist du etwa ewig wie das Mädchen aus der Fremde, das stets plötzlich da war, obwohl Niemand wusste, woher es gekommen war?

Was sind nun also alterirte Akkorde?

Alterirte Akkorde sind solche Akkorde, welche niemals auf dem Grunde der üblichen Dur- und Moll-Tonarten direkt konstruirt werden können.

Oder: Ein alterirter Akkord ist ein Complex von Tönen, der in seiner Gesammtheit in keiner einzigen Dur- oder Molltonart zu Hause ist. — Diese allgemeine Definition der alterirten Akkorde habe ich bereits früher mitgetheilt. Jetzt müssen zum weiteren Verständnisse dieser Lehre noch speciellere Erklärungen aufgestellt werden.

Die alterirten Akkorde zerfallen nämlich wiederum in absolut-alterirte und in relativ-alterirte Akkorde.

Absolut-alterirte Akkorde sind solche Akkorde, die nicht nur in keiner einzigen Tonart zu Hause sind, sondern die zugleich eine ganz individuelle Klangwirkung ausüben, so dass sie selbst mit Hülfe der enharmonischen Umwandlung keinem einzigen leitereigenen Akkorde gleich (resp. ähnlich) werden. (Der

Septimenakkord g-h-des-f ist z. B. ein solcher absolut-alterirter Akkord).

Relativ-alterirte Akkorde sind solche alterirte Akkorde, die auf enharmonischem Wege wieder in leitereigene Akkorde umgewandelt werden können. (Der Septimenakkord e-g-b-des = e-g-b-cis ist z. B. ein solcher relativ-alterirter Akkord).

Im Folgenden sei nun ein einfaches Mittel angegeben, um alle möglichen alterirten Akkorde mit unfehlbarer Sicherheit auffinden zu können, wobei man sich füglicherweise auf Quintenakkorde beschränken darf. — Wir wissen, dass es leitereigen nur die 4 Dreiklangsarten mit grosser Terz, grosser Quinte, — mit kl. 3, gr. 5, — mit kl. 3, kl. 5, — endlich mit gr. 3 und überm. 5 giebt. Folglich ist jede Dreiklangsform, welche ein anderes Intervallenverhältniss, als die 4 hier angegebenen enthält, ein alterirter Dreiklang. Auf C als Basis giebt es z. B. nur die 4 leitereigenen Dreiklänge c-e-g, c-es-g, c-es-ges und c-e-gis. Demnach sind auf C unter anderen folgende Quintenakkorde alterirte: c-eis-g, c-eis-gis, c-eis-ges; c-e-ges, c-e-geses; c-es-gis, c-es-geses; c-eses-g, c-eses-gis, c-eses-ges, c-eses-geses etc. etc.

Es dürfte ohne weiteres einleuchten, dass diese so äusserst wohlfeile Art, alle möglichen — schier endlosen — alterirten Akkorde aufzustellen, für das organische Musikgestalten von höchst fraglichem Werthe ist. Es muss sich vielmehr ernstlich darum handeln, dem Lehrenden und Lernenden einen Schlüssel zur sicheren Eröffnung solcher alterirter Akkordgebilde, die für das musikalische Schaffen von wahrhaftem Werthe und Nutzen sind, an die Hand zu geben. Der Schlüssel hierzu ergiebt sich ebenso einfach als klar in Folgendem: Die für den Musikorganismus allein wichtigen alterirten Akkorde sind diejenigen, welche durch **Alteration** (d. h. hier einfache Erniedrigung oder Erhöhung eines Tones) **der Sekunde einer Tonart** gewonnen werden. So ergiebt sich die wunderbare von geheimnissvoller Ordnung zeugende Erfahrung, dass die Wechseldominante (d. i. die Sekunde der Tonart), ein Ton, der ja im Modulationswesen von so ausserordentlicher Bedeutung ist, in der Theorie der alterirten Akkorde der allerwichtigste, ja sogar der einzig wichtige Ton ist.

Durch das Medium der Alteration (Erniedrigung und Erhöhung) der Wechseldominante (Sekunde) sind nun zunächst die verschiedenen zu einer und derselben Tonica gehörenden **alterirten Skalen** aufzubauen. Dabei ist zu bedenken, dass sowohl reines Dur, als auch das sogenannte Moll-Dur (d. h. eine Durtonart mit der kleinen [sc. Moll-] Sexte) zu berücksichtigen ist. Es ergeben sich so für jeden einzelnen Grundton fünf alterirte Tonarten.

1) Reines Dur mit erniedrigter Sekunde.

2) Reines Dur mit erhöhter Sekunde.

3) Dur mit erniedrigter Sekunde und Sexte (d. i. Moll-Dur mit erniedrigter Sekunde).

4) Dur mit erhöhter Sekunde und erniedrigter Sexte (d. i. Moll-Dur mit erhöhter Sekunde).

5) Reines Moll mit erniedrigter Sekunde.

Für den Ton C würden beispielsweise die 5 alterirten Skalen folgendermassen lauten:

1) c-des-e-f-g-a-h-c
(das ist C-dur mit einfach erniedrigter Wechseldominante d in des).

2) c-dis-e-f-g-a-h-c
(das ist C-dur mit einfach erhöhter Wechseldom. d zu dis).

3) c-des-e-f-g-as-h-c
(d. i. C-Moll-Dur mit einfach erniedrigter Wechseldom. d in des).

4) c-dis-e-f-g-as-h-c
(d. i. C-Moll-Dur mit einfach erhöhter Wechseldom. d zu dis).

5) c-des-es-f-g-as-h-c
(d. i. c-moll mit einfach erniedrigter Wechseldom. d in des).

Wenn man des weiteren auf dem Grunde der soeben vorgeführten 5 alterirten Skalen die Quintenakkorde, Septimenakkorde und Nonenakkorde aufbaut, dann wird man just diejenigen alterirten Akkorde finden, welche in der musikalischen Praxis allein von Bedeutung sein können. —

Alterirte Quintenakkorde.

Die Konstruktion der Quintenakkorde auf der I. Art der alterirten Skalen (Reines Dur mit erniedrigter Sekunde) ergiebt **zwei neue Dreiklangsarten,** nämlich eine auf der V. Stufe mit grosser Terz und kl. Quinte, die man **gross-vermindert** (oder hart-vermindert) nennen kann (z. B. g-h-des), und eine zweite auf der VII. Stufe mit verminď. Terz und kl. Quinte, die man **doppelt-vermindert** nennen kann (z. B. h-des-f).

Die Quintenakkorde der II. alterirten Skala (reines Dur mit erhöhter Sekunde) enthalten ebenfalls zwei alterirte Dreiklänge, nämlich a) auf der II. Stufe dieselbe neue Dreiklangsart, die wir bereits auf der VII. Stufe der I. alterirten Skala gefunden haben, also einen doppelt-verminderten Dreiklang (z. B. dis-f-a), b) auf der VII. Stufe dieselbe neue Dreiklangsart, welche sich bereits auf der V. Stufe der I.

alterirten Skala ergeben hatte, also einen gross-verminderten Dreiklang (z. B. h-dis-f).

Ebenso lassen auch die Quintenakkorde der III. alterirten Tonleiter (Dur mit erniedrigter Sekunde und erniedrigter Sexte) zwei alterirte Akkorde erkennen: a) auf der V. Stufe dieselbe neue Dreiklangsart, wie wir sie auf derselben Stufe der I. alterirten Skala gefunden haben, hier wie dort den identischen gross-verminderten Dreiklang g-h-des, b) auf der VII Stufe, wie auf der gleichen Stufe der I alterirten Skala, den identischen doppelt-verminderten Dreiklang h-des-f.

Von den 2 alterirten Quintenakkorden der IV alterirten Skala (Dur mit erhöhter Sekunde und erniedrigter Sexte) zeigt derjenige auf der II. Stufe eine ganz neue Dreiklangsart mit verminderter Terz und verminderter Quinte, die man den **vollkommen verminderten** (oder absolut-verminderten) Dreiklang nennen kann (z. B. dis-f-as); während auf der VII. Stufe dieselbe neue Dreiklangsart erscheint, wie wir sie unter Anderem auf derselben Stufe der II. alterirten Skala gefunden haben, — hier wie dort der identische gross-verminderte Quintenakkord h-dis-f.

Die beiden alterirten Quintenakkorde der V alterirten Skala (Reines Moll mit erniedrigter Sekunde) sind mit denen der I. und III alterirten Skala ganz identisch, hier wie dort auf der V. Stufe der gross-verminderte Dreiklang g-h-des, und auf der VII. Stufe der doppelt-verminderte Dreiklang h-des-f.

Bei dieser Gelegenheit mag auch ein für alle Mal bemerkt werden, dass die durch Erniedrigung der Wechseldominante gewonnenen alterirten Tonleitern mit den daraus resultirenden neuen Harmonieen bei weitem wichtiger und interessanter sind, als diejenigen, die durch Erhöhung der Sekunde erzeugt werden.

Aus allen 5 durch Alteration der Sekunde in Dur und Moll gewonnenen alterirten Tonleitern gehen also drei neue Dreiklangsarten hervor, welche zugleich die einzigen für die musikalische Kompositionspraxis wichtigen alterirten Quintenakkorde sind. Diese 3 Akkordarten müssen nunmehr noch etwas spezieller behandelt werden. Die beiden ersteren Gattungen darunter beanspruchen wieder eine weit grössere Bedeutung als die dritte.

1) Der gross-verminderte Dreiklang (bestehend aus Grundton, aus dessen grosser Terz und kleiner Quinte, z. B. g-h-des).

2) Der doppelt-verminderte Dreiklang (bestehend aus Grundton, aus dessen verminderter Terz und kleiner Quinte, z. B. h-des-f).

3) Der vollkommen-verminderte Dreiklang (bestehend aus Grundton, aus dessen verminderter Terz und verminderter Quinte, z. B. dis-f-as).

Die alterirten Quintenakkorde lassen ebenso gut Umkehrungen (Versetzungen) zu, wie die leitereigenen. So wird z. B. aus dem gross-verminderten Quintenakkord g-h-des durch Intervallenversetzung der Sextakkord h-des-g (verm. 3 und kl 6) und der Quartsextakkord des-g-h (überm 4 und überm 6). — Aus dem doppelt-verminderten Dreiklang h-des-f wird der Sextakkord des-f-h (gr 3, überm. 6) und der Quartsextakkord f-h-des (überm. 4 und kl. 6) — Aus dem vollkommen-verminderten Quintenakkord dis-f-as der Sextakkord f-as-dis (kl. 3, überm. 6) und der Quartsextakkord as-dis-f (dopp. überm. 4 und gr. 6).

Hinsichtlich der Benennungen für die Umkehrungen dieser Akkorde muss freilich aus bald folgenden Gründen mit Lapidarschrift an die alte, sanktionirte Regel erinnert werden: **Die Umkehrungen der Grundakkorde** (oder Stammakkorde) **erhalten genau dieselben adjektivischen Benennungen wie die Grundakkorde.** Ein grosser Dreiklang ergiebt umgekehrt einen grossen Sextakkord und grossen Quartsextakkord; ein kleiner einen kleinen, ein verminderter einen verminderten, ein übermässiger einen übermässigen u. s. w.

Da kann denn nicht stark genug auf einen Uebelstand hingewiesen werden, an dem bis jetzt noch alle theoretischen Lehrbücher leiden. Dieser Uebelstand betrifft die sogenannten übermässigen Sextakkorde, eine Benennung, die jeder logisch denkende Harmoniker als durchaus unwissenschaftlich verwerfen muss — nota bene, wofern er diesen Punkt ernstlich in Erwägung zieht. Man kann noch ein recht logisch denkender Theoretiker bleiben, wenn man auch mancherlei Kleinigkeiten übersieht.

Die erste Umkehrung des hier bereits vorgeführten doppelt-verminderten Dreiklangs (also z. B. des-f-h aus h-des-f) bildet nämlich eine Form der drei sogenannten übermässigen Sextakkorde, die man so zu nennen beliebt hat, weil sie alle drei das Intervall der übermässigen Sexte an sich haben*).

Bis vor einigen Dezennien noch, wo der leitereigen vorkommende übermässige Dreiklang noch keine rechte Gnade vor den Augen
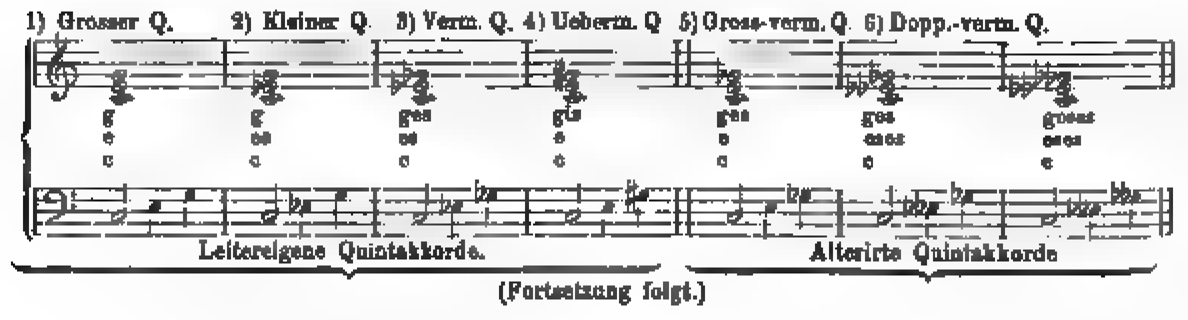
*) Die beiden anderen Formen der sogenannten übermässigen Sextakkorde werden bei den alterirten Septimenakkorden zur Sprache kommen.

der gestrengen Herren Theoretiker finden konnte, mochte eine derartige Benennung unseres doppelt-verminderten Sextakkordes als übermässigen Sextakkord kein allzu grosser Uebelstand sein: denn den wirklich berechtigten übermässigen Sextakkord als I Umkehrung des übermässigen Dreiklanges (z. B. e-gis-c̄ aus c-e-gis) negirte man ja ganz und gar. — Heutzutage wird dieses Dilemma immer heikler Denn jedes Lehrbuch nimmt 4 leitereigene Dreiklangsarten nebst Umkehrungen an (also auch vom übermässigen Dreiklange). Und doch bestehen neben dem einzig organisch erklärbaren übermässigen Sextakkorde noch 3 andere übermässige Sextakkorde! Welche Verwirrung muss sich nicht da der Köpfe der Harmoniebeflissenen bemächtigen! Wird nun einmal mit Recht jeder Schüler belehrt, dass die Versetzungen irgend eines Akkordes (Quintakkordes oder Septimenakkordes) dieselbe attributive Benennung behalten, wie die Stimmlage desselben Akkordes, so verfahre er consequenterweise auch mit den alterirten Akkorden. Es ist ihm ja ein bekanntes Ding, dass die Intervalle bei der Umkehrung gemeinhin ihr Geschlecht verändern, dass z. B. grosse Intervalle gewöhnlich klein, verminderte aber übermässig werden Bei dem doppelt-verminderten Dreiklang wird in Folge der Umkehrung aus der verminderten Terz die übermässige Sexte (z. B. aus h-dēs wird des-h); also kann's ihn nicht befremden, wofern er sich gedanklich die Abstammung solcher Akkorde klar macht, dass z. B. aus dem doppelt-verminderten Dreiklang ein Sextakkord mit übermässiger Sexte abgeleitet wird. — Das Fact hierbei ist also dies: Für den in der Theorie einer logischen Konsequenz huldigenden Musiker darf die I. Umkehrung des übermässigen Quintenakkordes einzig und allein übermässiger Sextakkord genannt werden (wie g-h-ēs aus es-g-h). Andere übermässige Sextakkorde existiren überhaupt nicht

Nach dieser Abschweifung ist im Entwicklungsgange dieser Abhandlung zu bemerken, dass alle Dreiklänge, die zu einer Tonika und zu den diesem Tone eigenthümlichen alterirten Skalen gehören, auch unter sich ein mehr oder weniger inniges verwandtschaftliches Verhältniss besitzen.

Hat man sich mit allen einer Tonika angehörenden Quintakkorden vertraut gemacht, dann erweist es sich des Weiteren erspriesslich, dass sämmtliche 7 Dreiklangsformen (die 4 leitereigenen und die 3 alterirten) auf einem und demselben Grundtone gebildet und zugleich all' deren Umkehrungen veranschaulicht werden. Hier folgt ein Beispiel:

Die 7 Dreiklangsarten auf C als Basis.



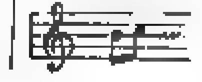
(Fortsetzung folgt.)

Die aufgefundene Original-Handschrift der Nummern VIII und IX des Mozart'schen Requiems.

Von Dr. G. Pressel.

(Fortsetzung).

Die Verbesserung des Vokals nahm Süssmaier in seiner Kopie auf, vergass aber, das Instrumentale (das bekanntlich nur in Mozarts Konzept und nicht in seiner Reinschrift enthalten ist) demgemäss zu regeln und in korrekte Uebereinstimmung mit dem verbesserten Vokale zu bringen.

Die nächsten, weniger bedeutenden Varianten bietet der gemischte Zirkelkanon: „ne absorbeat eas Tartarus etc.“ Man denke an die historischen Ohnmachten, die Mozart beim Schreiben der letzten Theile des Requiems so häufig befielen, um das Folgende erklärlich zu finden. Mozart hat hier in der Bezifferung des Konzepts möglicher Weise selbst einige Ungenauigkeiten veranlasst. Eine derselben korrigirte, wie es scheint, Süssmaier gemäss der Mozart'schen Reinschriftsbezifferung $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$, wenn er im 6. Takt des „ne absorbeat“ auf dem letzten Viertel die Viertelnote h des 2. Bassetthorns in die zwei Achtel  verwandelte. Unser Konzept hat hier

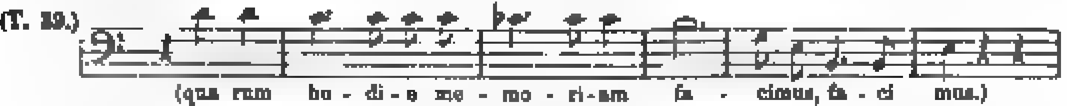
die Viertelnote h und blos die Bezifferung $\begin{smallmatrix}5\\4\end{smallmatrix}$ statt der in der Reinschrift richtig angegebenen $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$. Eine zweite Ungenauigkeit aber hat Süssmaier im 2. Takt des Kanons auf dem dritten Viertel des ersten Fagotts stehen gelassen; auch hier müssen offenbar zwei verschiedene Achtel: d und es, geschrieben werden, da in diesem Fall, wie in dem vorigen, eine Dissonanz zwecklos ist. Ich schlage daher vor, in künftigen Ausgaben das erste Fagott an jener Stelle im 2. Takt des Kanons so zu schreiben: 
und die in der Reinschrift und im Konzept fehlende Bezifferung also zu ergänzen: 

Diese von mir vorgeschlagene Bezifferung ist offenbar blos durch ein Versehen Mozarts ausgeblieben. Hätte Süssmaier diese Bezifferung vor Augen gehabt, so hätte er ohne Zweifel auch hier, wie im 5. Takt (s. oben), das 1. Fagott in entsprechender Weise regulirt.

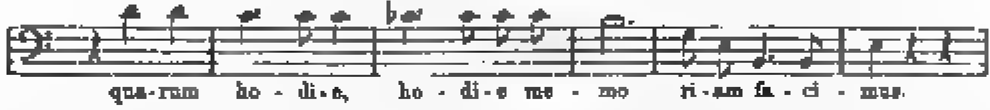
Dass unser Konzept im 4. Takt des Kanons die Bassetthörner also schreibt. 
dass Süssmaier hier und in den zwei folgenden Takten unnöthige, in der Schreibart des Bassetthorns nicht begründete Auflösungszeichen bringt, die das Konzept in richtiger Weise weglässt, sei nebenbei erwähnt.

Kehren wir von solchen, weniger wesentlichen Varianten zu wichtigern zurück, so finden wir im Hostias noch drei abweichende Lesarten von grosser Bedeutung, die eine im Vokale, die zwei andern in der Instrumentation.

Takt 16—21 des Hostias weist 6 Takte auf, die später Takt 39—44 in ähnlicher Weise wiederkehren, hier, um die Modulation in der Tonikaharmonie zum Abschluss zu bringen, dort, um sich in der Dominante vorübergehend festzusetzen. Takt 16—21 kontrapunktiren Bass, Tenor und Alt einerseits — gegen den Sopran andererseits. Entsprechend dem Verhältniss von 3 zu 1 (oder 1 zu 3) kontrapunktirt unser Konzept auch Takt 39—44; in der Reinschrift dagegen und in der Süssmaier'schen Kopie kontrapunktiren das 2. Mal (Takt 39—44) Sopran und Bass einerseits gegen Alt und Tenor andrerseits — offenbar hatte hier Süssmaier wieder neben dem Originalkonzept die Originalreinschrift vor sich, welche letztere die Verbesserung brachte. Die Verbesserung besteht nicht sowohl darin, dass das Verhältniss von 1 zu 3 in das von 2 zu 2 verwandelt und dadurch eine kleine Abwechslung in die Kontrapunktirungsweise gebracht wurde, sondern hängt mit der Behandlung der Texteswort zusammen. Das erste Mal (T. 16—21) singt der Sopran: „quarum hodie memoriam facimus" und die übrige Stimmendreiheit „quarum hodie-hodie memoriam facimus", das, zweite Mal (T. 39—44) umgekehrt der Sopran „quarum hodie-hodie memoriam facimus", und nun hätten, dem ersten Fall entsprechend, sämmtliche übrigen drei Stimmen zu singen „quarum hodie memoriam facimus". So wollte es auch Mozart ursprünglich, d. h. im Konzept, und liess daher die drei Stimmen Alt, Tenor und Bass gegen den Sopran kontrapunktiren (wenn auch mit vertauschten Textrollen), als er aber die Reinschrift abfasste und die Texteswort zu jeder Stimme ausschrieb, fühlte er sich aus sprachlichen Gründen veranlasst, die Bassstimme loszulösen und mit dem Sopran einerseits gegen Alt und Tenor andrerseits kontrapunktiren zu lassen. Mozart liess im Konzept in beiden Fällen die drei unteren Stimmen ohne jede Textangabe, und versah damit blos den Sopran. Da er nun im Konzept (T. 39—44) die Bassstimme konform mit T. 16—21 also notirt:

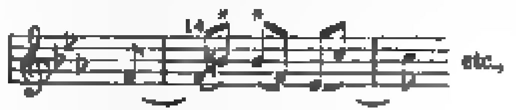


so hätte er den Text in der Weise, wie wir ihn eingeklammert hier geben, deklamiren müssen. Hierdurch wäre auf das Wort facimus ein Nachdruck gekommen, der nicht im Verhältniss zu der geringeren Bedeutung dieses Wortes steht, und darum schrieb er in der Reinschrift:

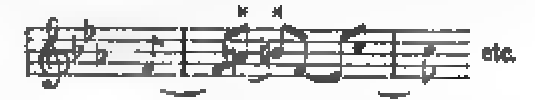


So ist die unstatthafte Wiederholung des Wortes facimus vermieden und die wichtigeren Textglieder hodie und memoriam treten in den gebührenden Vordergrund.

Die wichtigste Variante im Hostias weist die Instrumentation des 14. Taktes auf. Hier hat das Mozart'sche Konzept (respektive unsere handschriftliche Kopie) in der ersten Violine.



während Süssmaier, das anticipirende h auf dem zweiten Achtel entweder nicht verstehend und darum für ein Schreibversehen Mozarts haltend, oder weil er von seinem rein akkordlichen Standpunkt (s. unten) eine Verbesserung Mozarts machen zu müssen glaubte, also schrieb.



So kam es, dass seit 90 Jahren die erste Violine anstatt der fliessenden, anticipirenden Lesart des Mo-

zart'schen Konzepts die in akkordlicher Beziehung richtige, aber ganz unmelodische Variante spielt.

Im dritt-letzten Takt des Hostias hat der Instrumentalbass unseres Konzepts (gleich der Vokalreinschrift) die fliessende Gegenbewegung:



Süssmaier aber schreibt das Cis dreimal.

Diese Beispiele sind bezeichnend für den künstlerischen Bildungsgrad dieses Herrn, wie er sich in seinen eigenen Kompositionen („Spiegel von Arkadien", „Soliman II." etc.) zeigt. Es ist der Standpunkt der nacktesten Homophonie, für den jede selbstständige Stimmführung ein Buch mit sieben Siegeln ist. Möchten sich doch Alle, die sich so leichtfertig über den Antheil Süssmaiers an den 9 ersten Sätzen des Requiems aussprechen, endlich einmal die Mühe geben, und, wie der Verfasser, eine seiner Opern auf ein Stündchen aus dem Staub der Vergessenheit herausgraben und beim Licht besehen, dann würden sich ihre Urtheile ganz anders gestalten. Die gewöhnlich verbreitete Meinung, er habe es verstanden, im Mozart'schen Styl zu schreiben, ist die allerirrthümlichste, die man sich denken kann! Gerade Mozart's Begabung, die wie bei keinem andern Komponisten vor und nach ihm, eine universelle ist, ist am allerwenigsten für die Nachahmung zugänglich.

Die Ouverture zum „Spiegel von Arkadien", der besten Oper des Herrn Franz Xaver Süssmaier, beginnt mit einem rapiden Tonleiter-lauf, der einen „Donnerschlag" bedeuten soll, und endigt ebenso (vermuthlich auch, „um", wie er sich in seinem Brief vom 8. Februar 1800 über den Schluss seiner Requiemsbearbeitung ausdrückt, „dem Werke mehr Eleganz[?]migkeit zu geben"). Zwischen die beiden „Donnerschläge" kommt der Kling Klang eines Allegro, dessen Seichtigkeit und trostlose Leere nur durch den „Gugu", dann das „Hunde"-gebell (der Klavierauszug sagt bloss: „Hund"), ferner durch das „Esel"-geschrei, dann nochmals durch den „Gugu", gleich darauf durch das „Löwen"-gebrüll und dann abermals durch das „Esel"-geschrei unterbrochen wird, bis das Ganze, in dem nicht die leiseste Spur von einer thematischen Durchführung sich verräth, wieder mit dem sogenannten „Donnerschlag" endet. Wer sich die Bässe unterlegt hat, die nichtssagenden, und jeder Individualität baaren Melodien dieser Oper, in denen eine schon dazumal dem Ende zugehende Mode noch einmal aufgewärmt erscheint, durchzukosten, wer sich durch Erfahrung überzeugt hat, dass in den Ensemble's der genannten Oper auch nicht ein Funken von einer halbwegs polyphonen Gestaltungsgabe sich findet, dass Kontrapunktirungen, Vorhalte, Antizipationen, Wechselnoten und was dergleichen interessante Essenzen sind, für den Komponisten böhmische Dörfer sind, wer es über sich gewinnen konnte, sich durch das Einerlei seiner ohne Aufhören zwischen Tonika und Dominante und Dominante und Tonika bewegenden Melodien durch zu langweilen und den Puderstaub, der aus diesen in Terzen und Sexten girrenden Duetten weht, einzuathmen, der hat gewiss mehr Recht, sich ein Urtheil zu bilden über den Antheil, den dieser Herr sich am Requiem beimisst, als einer, der keine solche saure Verdienste aufweisen kann! Hat sich denn Herr Brahms, der sich doch gewiss für eine Revision des Requiems bezahlen liess, nicht, da er die vielen S. (Süssmaier) der Mozart'schen Partitur beischrieb, gefragt und untersucht, ob denn dieser S. der Mann gewesen sei, um z. B. zum Texte voca[?] Stellen, wie die Takte 46, 47, 48 und 49 des Recordare, jene bekannte kunstreiche obligate Instrumentalbegleitung zu weben?

Ich meine die Komposition der Worte „Tantus labor non sit cassus." In der Mozart'schen Vokal-Reinschrift stehen bloss die sich nachahmenden Stimmenpaare (Alt und Bass einerseits und Sopran und Tenor andererseits) sammt dem Basse. Die fremde Hand, die in ein so fein kombinirtes Bildespiel so glücklich hineinsporirte, müsste womöglich noch eine grössere Meisterhand gewesen sein, als die, welche den Entwurf dazu machte! Und das sollte nach J. Brahms dieselbe gewesen sein, welche den oben gedachten Spiegel von Arkadien fabrizirte? Hören wir, wie Mozart selbst von diesem sauberen Meister aller Meister dachte. In einem Brief welchen Mozart fünf Monate vor seinem Tod (vielleicht ... als er schon den Auftrag zum Requiem erhalten hatte) an seine Frau (die sich dazumal zur Kur in Baden bei Wien aufhielt) schrieb, heisst es am 5. Juli 1791 „Heute, als ich zum Wetzlar ging, sah ich ein Paar Ochsen an einen Wagen gespannt, und als sie zu ziehen anfingen, machten es die Ochsen mit dem Kopf akkurat so, wie unser närrischer Snai. . . ." (Süssmaier) und in einem zweiten Brief P. S. „Grüsse mir den Snai. . . ., ich lass ihn fragen, wie's ihm geht? wie einem Ochsen halt? Er soll fleissig schreiben, dass ich meine Sachen bekomme." Ausserdem existirt eine von zwei Zeugen bestätigte Notiz, dass Mozart mehr als einmal während der Requiemsarbeiten zu Süssmaier gesagt habe: „ei, da stehen die Ochsen wieder am Berge — das verstehst Du noch lange nicht." Wahrscheinlich wusste er die bloss angedeuteten Texte nicht überall sicher zu entziffern (siehe oben). Wir sehen aus all' dem, dass Süssmaier in Mozart's Augen nicht viel mehr als ein Kopist war, und diesem so taxirten Schüler sollte er die wichtigsten und schwierigsten Aufgaben der Polyphonen-Instrumentalbegleitung überlassen haben? Mit Täuschungsversuchen und kleinen Unredlichkeiten, wie sie der Abbé Stadler zu Gunsten der Aechtheit des Requiems in's Feld führte, wird hier wenig ausgerichtet. Wenn der Abbé Stadler, der an die Süssmaier'schen Erklärungen aus Mangel an kritischem Scharfsinn glaubte, z. B. sagt: „Süssmaier habe nicht mehr gethan, als was jeder geübte Kopist auszuführen im Stande sei," so war das eine Unredlichkeit, und wenn Köchel 22 Takte des im Ganzen 30 Takte zählenden Lacrymosa einfach als „Echte" bezeichnet, den Süssmaier „neu verfertigt" habe, so ist auch er nicht ganz frei zu sprechen von Täuschungs-Anwandlungen. Wir wollen auf solche 2 hübschen verdienter Männer keinen Stein werfen.

dürfen sie aber im Interesse der Sache nicht ganz unerwähnt lassen. So begeht z. B. Otto Jahn eine kleine Unterlassungssünde, wenn er, der sonst so genau und ausführlich berichtende Mann, bei Mittheilung der brieflichen Aeusserung der Wittwe Mozarts: „und ich höre noch Mozart, wie oft er zu Süssmaier sagte: ei da stehen die Ochsen wieder am Berge, das verstehst Du noch lange nicht“, die sofort sich anknüpfenden weiteren Worte dieser Frau: „nahm die Feder und schrieb vermuthlich Hauptstellen, die dem S. zu rund waren“ einfach weglässt und dadurch den ganzen (gleichviel ob mehr oder weniger glaubhaften) Bericht eines wesentlichen Momentes beraubt! Merkwürdig. Bei Hofrath Mosel, der an die Süssmaier'schen Mährchen nicht glaubt, stehen diese Worte, bei O. Jahn, der daran glaubt, sind sie weggelassen!

Wenn O. Jahn ferner sagt, „das Requiem könne recht wohl noch am Ende des Jahres 1791 aufgeführt worden sein“, so ist diese Vermuthung des verdienten Mannes eine unüberlegte gewesen. Bekanntlich starb Mozart am 5. Decbr. 1791. Nun glaubte Otto Jahn an die Versicherung Süssmaiers, dass der Auftrag, das Requiem zu vollenden, erst nach vielfältigen, vergeblichen Herumfragen bei andern Komponisten schliesslich an ihn gekommen sei — oder dachte er nicht daran, dass die schon an und für sich höchst unwahrscheinliche Darstellung Süssmaier's der mehrfach bekräftigten Tradition, dass das Requiem sofort nach Mozarts Begräbniss abgeholt worden sei, widerspreche? Ausserdem berichtet derselbe O. Jahn, dass Graf Wallsegg erst das Requiem sauber abschrieb, weil er es für sein Werk in Neustadt ausgeben wollte. Damit waren aber die Orchester- und Chorstimmen noch lange nicht ausgeschrieben, waren die Proben einer für die damalige Zeit schwer auszuführenden Komposition noch nicht gehalten, und zu Allem hin trat Weihnachten dazwischen! Wie konnte also das Requiem noch im Jahre 1791 in Neustadt aufgeführt worden sein? Unmöglich!

(Schluss folgt.)

Die Musik in der Patent- und Musterschutz-Ausstellung zu Frankfurt a. M.

Von Gotthold Kunkel.

(Schluss.)

Von W. Tobasch in St. Johann a. d. Saar und von Hornack & Köster aus Niederhöchstadt bei Frankfurt befinden sich Notenwender*) in der Ausstellung, die gewiss nicht weniger Beachtung verdienen, wie der automatisch magnetische Notenblattwender des Leon Sanft aus Bukarest. Im Katalog steht über den Letzteren (nicht über den Erfinder, sondern über die Erfindung) wörtlich: „Dieser Apparat zeichnet sich durch seine Einfachheit im Betriebe aus. Durch Ankleben einer aus dünnem Eisenblech bestehenden Figur am Rande des Blattes“ — Hier endigt der Satz ohne Verb, eine Ellipse, die in der Wallachei vielleicht gang und gäbe, meines Wissens aber in Deutschland nicht im Gebrauche ist. Origineller ist Herr Sanft in seiner Affiche, da heisst es: „Dieser einfache und billige Apparat bezweckt das automatische Wenden der Notenblätter, durch Drücken auf einem Pedalle. Bei Klaviere oder Pianino etc. auf einem Kniepedalle (Wieder so eine Ellipse)! Die Anbringung ist überall leicht, auch sind keine Vorarbeiten nöthig und kann von Jedermann selbst angebracht werden. Derselbe besitzt nur einen Arm und die Konstruktion ist so einfach, dass Reparaturen wegfallen. (!) Der Apparat eignet sich für jede Blattgrösse und Dicke. Der Preis eines Apparats, fein vernickelt auf eine Mappe mit Pedalle, Zugschnur, Gebrauchs-Anweisung etc. beträgt nur 15 Mk.“

Die Holz- und Blech-Instrumente, die Flöte, Oboe, Trompete, Posaune etc. fehlen gänzlich, ebenso die Harfe und ein grösseres stabiles Orgelwerk. Klaviere sind nicht vorhanden, dagegen haben Flügel und Pianinos folgende Firmen ausgestellt: Aug. Förster aus Löbau ein Pianino in hochfeinem, geschnitztem schwarzen (Ebenholz, geb. Birnbaum)gehäuse, ein zweites in einfacherem Kleide, das bescheiden wie sein Aeusseres auch sich in der Kraft des Tones sehr zu bescheiden weiss, steht neben dem stolzen, schwarz gebeizten Bruder, der seine Vorrechte nicht allein durch die Eleganz, sondern auch durch seine lautere, kräftigere Sprache, wenn einmal seine inneren Saiten in Vibration gesetzt sind, geltend zu machen versteht. Die Firma hatte in Melbourne den zweiten Preis bekommen für Pianinos mit schräg gekreuzter Anordnung der Saitenlage.

W. Freudenthal und Sohn aus Hamburg figuriren im Katalog als Aussteller eines Pianofortes; gesehen habe ich nichts davon und meine vielen Nachfragen nach diesem Instrumente waren ganz erfolglos. Herr Freudenthal liess uns hier nicht die Freude zu Theil werden, seine Instrumente kennen zu lernen, schickte einfach keines hierher.

G. D. Gebauer aus Alsfeld in Oberhessen ist durch ein solid gebautes Pianino vertreten. Er sagt in seinem Prospekt: „Das Pianino ist mit einem verbesserten Bogen-Eisenrahmen versehen. Vier durch Bogen verbundene Doppelspreitzen verstreben den Rahmen derartig, dass die Stimmung haltbarer wird, der Resonanzboden frei vom Druck der Saiten bleibt und hierdurch eine wesentliche Verschönerung des Tones bewirkt wird.“ Gleichwohl konnte ich eine hervorstehende Einwirkung aller dieser Zuthaten nicht aus dem Tone des Pianinos heraushören. Die Firma bekam 1875 in Büdingen ein Diplom für diese Eisenrahmenkonstruktion.

G. Heinemann aus Lüttich in Belgien liess ein äusserlich brillantes mit dunkelroth maserigem Fournier bekleidetes Pianino zur Ausstellung bringen. Es ist gradsaitig, die Spielart leicht, der Ton aber von schwachem, näselnden Timbre.

Nadarase u. Co. in Offenbach a. M., „Fabrik der neuen Resonanz-Piano mit gewölbtem Violinboden und Fabriklager der neuesten Export-Pianinos und Salon-Pianinos“ beschickte die Ausstellung mit 3 sauber gearbeiteten Pianinos in Polisandergehäusen,

---

*) Es sind dies Apparate, durch welche der mit den Händen thätige Musiker in den Stand gesetzt wird, das Blattumwenden durch einen Druck mit dem Fusse oder dem Kinn zu bewerkstelligen. Seiner Einfachheit in der Konstruktion und Behandlung wegen möchte ich dem Hornack-Köster'schen den Vorzug geben. Dieser wie jener von Tobasch „arbeiten“ vor- und rückwärts, der dritte von Leon Sanft huldigt nur dem Vorwärtsschreiten. Alle drei sind sie aber nach meinem Dafürhalten noch ziemlich primitiver Natur und der Verbesserung bedürftig.

[illegible] Firma [illegible] [illegible] Frankfurt [illegible] Lager des Herrn [illegible]

[illegible]

Steinway & Sons in New York [illegible] London und Hamburg [illegible]

[illegible]

*) [illegible]

Das von W. Wehage in Braunschweig ausgestellte Pianino ist ebenfalls zur Verloosung, die nach Beendigung der Ausstellung stattfinden wird, um 1000 Mk. angekauft. Bemerkenswerth bei diesem Instrumente ist der Umstand, dass der Druckstab am Stimmstock oberhalb des Steges ähnlich wie bei den Klavieren früherer Konstruktion angebracht ist. Es soll dadurch eine Kräftigung des Tones bezweckt werden.

Karl Zibulski aus München hat die Ausstellung mit einem kreuzsaitigen Kabinet-Pianino mit patentirter Schnellrepetitions-Mechanik und Mechanikmodellen beschickt. Das hohe Pianino, dessen Ton nicht der aufzuwendenden Kraft des Spielers entspricht, nimmt das Interesse des musikalischen Ausstellungsbesuchers weniger in Anspruch als die Hammermodelle. Von diesen Letzteren wird man den Klavier-Mechaniken ihrer Einfachheit vor den ungemein komplizirten Mechaniken für das Pianinohammerwerk wegen, den Vorzug einräumen müssen. Würde indessen der Drehpunkt des Hammers in der Klavier-Mechanik höher gelegt worden sein, so hätte dem Hammer eine geradere Richtung gegeben werden können und der Anschlag desselben wäre nicht schief, welcher Umstand bekanntlich immer etwas Bedenkliches hat.

Wenn ich das Besprochene noch einmal ins Auge fasse, drängt sich mir die Ansicht auf, dass abgesehen von einzelnen minder bedeutenden Neuerungen, im grossen und ganzen Vieles in der musikalischen Ausstellung vorliegt, was zweifellos die Frucht unermüdlichen Schaffens, ernsten Nachdenkens ist. Das verdient gewiss die volle Achtung aller Musikbeflissenen, welchen die Verbesserungen zunächst zu Gute kommen. Es ist namentlich höchst erfreulich, dass fast alle Aenderungen und Erfindungen im Mechanismus der Tasteninstrumente (Pianos) und der betreffenden Modelle nur auf die Vereinfachung der Mechanik hinaussteuern, was bekanntermassen auch in anderen Zweigen der Mechanik ein Grundprinzip geworden, auf welches die bedeutendsten Koryphäen dieser modernsten Wissenschaft immer wieder zurückgekommen sind. Dass man heutzutage dem verbreitetsten und beliebtesten Instrumente, dem Pianino, das in den Salons einen viel bescheideneren Platz beansprucht wie das Klavier oder der Flügel, besondere Aufmerksamkeit zugewendet hat und ihm die möglichste Fülle des Tones zu verleihen sich bemüht, das wird man nicht anders als begreiflich finden. Der Fortschritt im Klavierbau in der 2. Hälfte unseres Säculums verdient denn auch in der That geradezu als ein ganz aussergewöhnlicher, ausserordentlicher bezeichnet zu werden.

Ueber die Anziehungskraft der Bilse'schen Konzerte zu berichten, das halten die Berliner gewiss für unnöthig. Ueber die Telephoneinrichtung in der Ausstellung brachte die Nr. 17 d. Bl. bereits das Wissenswerthe.

Am 22. Oktober vollendete **Franz Liszt** sein siebzigstes Lebensjahr. Trotz der Jahre an Geist und Körper ein Jüngling, schöpferisch thätig wie in den thatenreichsten Jahren seiner Jugend, anregend und belehrend mit nie versiegendem Feuereifer, durch seine Herzensgüte, seinen hohen, allumfassenden Geist, sein tiefes Wissen, seine mild-vornehme Art Schüler und Freunde zur Bewunderung hinreissend und alle Herzen gefangen nehmend. So wirkte er sich selbst getreu in Kunst und Leben über ein Menschenalter hinaus. Möge er noch lange, schöne Jahre ungebrochen an Geist und Körper sich des Lebens erfreuen zum Heile der Kunst und zur Freude aller seiner Verehrer.

Und mit denselben Herzenswünschen nahe ich mich einem anderen jugendfrischen Geiste, dem genialen Tondichter und Schriftsteller, dem bewährten und berühmten Lehrer der Jugend, dem herrlichen Menschen **Ferdinand v. Hiller** in Köln. Gleichfalls ein Siebzigjähriger (am 24. Oktober 1811 geboren), darf auch er mit Stolz auf ein thatenreiches, der Kunst und Wissenschaft geweihtes Leben, auf zahlreiche künstlerische Erfolge, auf höchste Ehren, die seine Mühen gekrönt, zurückblicken. Sei das Alter ihm leicht und freudenvoll, die Sonne der Liebe und Verehrung vergolde mit schönstem Strahle seine Tage, deren Grenze ihm die Huld des Himmels hinausrücken möge in weiteste Fernen.

Emil Breslaur.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 25. Oktober.

Donnerstag, 13. Oktober. Konzert des Violinvirtuosen **M. Marsick** in der Sing-Akademie. Dem Künstler ging ein sehr guter Ruf voran, den er durch Leistungen auch hier befestigte. Offenbar zählt M. Marsick zu den hervorragendsten Geigern der französisch-belgischen Schule, neben allen technischen Vorzügen sind ihm geistreich pointirter Vortrag und feurige Leidenschaft eigen. Er erwarb sich durch die Vorführung des D moll-Konzerts von Vieuxtemps, sowie der Symphonie espagnole v. Lalo und der Danse hongroise von Sarasate rauschenden Beifall, demzufolge er die Mazurka von Wieniawski noch spendete. Von zwei eignen Kompositionen des Konzertgebers gefiel mir das Scherzando besser als das Adagio. Die Sängerin des Abends, Frl. Eleonore Kopp, bot eine Arie aus Hans Heiling, sowie zwei Lieder, Mondnacht von Schumann und Suleika von Schubert. Am besten kamen die Vorzüge der jungen Dame, die eine vorzügliche Schule*) genossen hat und zu sehr guten Hoffnungen berechtigt, in den Liedern zur Geltung, in der Arie waren die Tempi

*) Sie ist eine Schülerin unseres um die Ausbildung so vieler Gesangstalente hochverdienten Herrn Professor G. Engel.

vergriffen und ausserdem war das Orchester nicht so disponirt, dass seine Begleitung der Sängerin einigermassen hätte förderlich sein können, im Gegentheil machte ihr dasselbe ihre Stellung schwieriger. Am Schlusse, leider am Schlusse des dadurch viel zu langen Konzerts stand eine neue Sinfonie von Ferd. Hummel, der in Folge dieses Umstands vom Publikum nicht mehr die Frische und das Interesse entgegengebracht wurde, die ein derartiges Werk verdient. Der Komponist, durch eine Reihe von Kompositionen bekannt, zeigt in diesem Werke Formgewandtheit und Glätte, Geschick in der Arbeit und in der Instrumentation. Die Themen, obschon nicht vollkommen eigenartig, sind nicht uninteressant, besonders fesselte das zweite des ersten Satzes durch seine ansprechende Melodik und geschickte Verwendung. Dem Ganzen wohnt ein frischer Zug inne, ein keckes, rasches Zugreifen des Komponisten zeigt sich an jeder Stelle, vielleicht ist auch darin die Ursache zu suchen, dass sich nicht alles in der Sinfonie als gutes, vollwichtiges Gold erweist. Die Neigung, etwas stark zu instrumentiren, muss der Komponist noch bekämpfen, auch hat er darauf zu achten, dass seine Hand noch wählerischer und feinfühliger werde. Unter allen Umständen zeigt das Werk von guter Begabung seines Urhebers und lässt noch fernere, bessere Gaben erwarten.

Am nächsten Abende, den 14. Oktober, führte ein junger Komponist, Wilhelm Jacoby, einige seiner Werke am selben Orte auf, ein Klavierkonzert in E-dur, Op. 13, zwei Lieder mit Klavierbegleitung und eine Ballade für Bariton und Orchester Op. 7, enthielt das Programm. Es lässt sich aus allen drei Werken die gute Begabung des Kunstjüngers nicht verkennen, obwohl demselben die völlige Reife noch fehlt. Das Klavierkonzert, das gut gearbeitet ist, bietet besonders im Scherzo eine interessante, reizvolle Nummer, der erste Satz ist noch zu schulmässig und etwas nüchtern, auch das frische Finale weist anziehende Partien auf. Von den Liedern machte das erste ganz gute Figur, dem zweiten schadete sehr das lange Zwischenspiel zwischen der zweiten und dritten Strophe. Warum der Komponist dem Dichter nicht gefolgt ist und das Gedicht nicht als Wechselgesang und Duett behandelt hat, das bleibt uns unerfindlich, zum Vortheil der Komposition ist es jedenfalls nicht ausgefallen. Die Komposition der Lenau'schen Ballade Ahasver darf in der Form, wie sie geboten wurde, als verfehlt angesehen werden. Schon die Wahl des Textes hat seine Bedenken, obschon der Stoff ja reizvoll ist, nur müsste dann erst eine vollständige Umarbeitung des Gedichtes vorgenommen werden. Ich glaube, dass an der Komposition der Lenau'schen Ballade auch begabtere Naturen als die des Herrn Jacoby gescheitert wären. Die Gesangspartien wurden von Herrn Oberhauser sehr gut ausgeführt und vom Publikum mit vielem Dank aufgenommen. Die zweite Hälfte des Konzerts brachte noch ein neues Klavierkonzert von Tschaikowsky, ebenso wie das von Jacoby von Herrn Kapellmeister Mannstädt gespielt. Dieses Werk, so pikant und geistreich es auch konzipirt ist, hat neben grossen Vorzügen auch grosse Nachtheile oder Schwächen. Es besteht aus drei Sätzen, von denen der erste neben ausserordentlichen Schönheiten unter andern den Mangel hat, von drei kadenzartigen Sätzen vollständig zerrissen zu werden. Der zweite Satz, ein Andante non tanto, bringt für eine Soloviolíne und ein Solovioloncello grosse, konzertirende Solopartien, ehe das Klavier überhaupt zu Worte kommt. Neu und originell ist die Idee jedenfalls, ob sie aber gut in einem Klavierkonzerte ist, das ist denn doch zu bezweifeln. Am reizvollsten und eigenartigsten ist der knapp gehaltene letzte Satz, Allegro con fuoco, dort giebt der Komponist am meisten nur sich selber. Hier begegnet uns nicht ein Anklang an Mendelssohn's Hebridenouvertüre, oder an Bach-Gounod's Meditation, da ist mehr fremdartige Nationalität drin enthalten als in den beiden anderen Sätzen. Was nun Herrn Mannstädt anlangt, so muss ihm für die neue Bekanntschaft zunächst gedankt, für sein überaus brillantes und fein musikalisches Spiel aber hohes Lob zuerkannt werden. Nicht nur dem Technischen der Konzerte, sondern auch dem Geistigen derselben blieb er nicht nur das Geringste schuldig, sondern hob die Vorzüge derselben nach beiden Seiten bis in das hellste Licht und jedenfalls haben sich beide Komponisten in diesem Falle bei dem Interpreten zu bedanken, dass ihre Werke mit so ausserordentlichem Beifalle vom Publikum aufgenommen worden sind. A. Naubert.

— Montag, den 17. Oktober in der Sing-Akademie. Konzert des Pianisten Franz Rummel, unter Mitwirkung der Berliner Sinfonie-Kapelle.

Herr Rummel hat sich als ein höchst schätzenswerther Künstler eingeführt. Beethoven's Es-dur-Konzert, Chopin's Nocturne Des-dur und Polonaise As-dur, sowie endlich ein Konzert von Grieg an einem Abend zu spielen ist eine bedeutende pianistische That. Wir rechnen sie ihm um so höher an, als gerade die drei ersten Stücke eine strenge Kritik herausfordern und zu gleicher Zeit auch erleicht machen. Denn jede Note in denselben ist bekannt und kann dem Spieler nachgerechnet werden. Was aber noch mehr in's Gewicht fällt, ist der Umstand, dass unsere bedeutendsten Künstler diese Werke wiederholentlich gespielt haben, und sich dadurch eine gewisse traditionelle Anschauung über die Auffassung derselben beim Publikum festgesetzt hat. Wandelt der junge Pianist auf denselben Bahnen, so ladet er bald den Vorwurf des blossen Copirens auf sich, giebt er Neues, Eigenartiges, so wirkt er leicht abstossend. Die Schwierigkeiten wachsen somit von allen Seiten, und es gehört wahrlich kein geringer Muth dazu, die Hand nach diesen Monumenten kompositioneller wie pianistischer Kunst auszustrecken. Herr Rummel hat es gewagt, und, wenn auch keinen sensationellen doch einen ehrenvollen Erfolg errungen. Und das ist schon sehr viel. Er besitzt eine bedeutende Fertigkeit, grossen Ton, schönen Anschlag. Sein Forte ist markig, sein Piano klingt voll und nicht säuselnd. Das ganze Spiel macht den Eindruck des einfachen und natürlichen Empfindens und klaren, künstlerischen Bewusstseins. Mit diesen Eigenschaften ausgerüstet, ist es wohl natürlich, dass der Konzertgeber im Beethoven'schen

Konzert und da wieder im letzten Satz sein Bestes gab. Weniger sagte uns sein Vortrag des Nocturne und der Polonaise von Chopin zu. Im ersteren fehlte der poetische Hauch, den Ton der Klage um entschwundenes Glück, der sehnsuchtsvollen Erinnerung an schöne Stunden, welchen dieses Nocturne so wundersam rührend anschlägt, vermochte der Ausführende nicht zu finden. Was er uns dafür bot, klang, (wohl als Folge des Bestrebens, neu und interessant zu sein), manierirt und kalt. An der Polonaise scheiterte Herr Rummel, wie so viele seiner Vorgänger, wegen der Parforce-Bravour, die nun einmal nach der Ansicht der meisten Pianisten in diesem Stück losgelassen werden muss. Es fehlte nur noch, dass sie den Flügel vorher umdrehen liessen, damit auch das Publikum die Oktaven im E-dur Mittelsatz nicht nur hören, sondern auch sehen könne. Wie irrig! Selbst angenommen, Chopin hätte in dieser Polonaise einen Festzug von Rittern musikalisch illustriren wollen, und liesse sie, wie es bei den kampflustigen Polen nicht selten vorgekommen sein mag, dabei aus Eifersucht oder irgend einem andern Grunde in Streit gerathen, so ist doch wohl anzunehmen, dass sie mit Dolch und Schwert denselben ausgefochten haben, nicht aber mit Dreschflegeln aufeinander losgegangen sind. Weg also die Paukerei, ihr Herren Pianisten! Noblesse oblige. — Die Sinfonie-Kapelle leitete durch das Manfred-Vorspiel von Reinecke das Konzert recht gut ein, erschien indess bei der Begleitung des Es dur Konzertes etwas abwesend, wenigstens bemerkten wir kurz vor dem Terzen-Gang des Pianisten im Adagio einige Bläser, die nicht da waren.

Das erste Montags-Konzert der Herren Hellmich und Manecke fand am 24. Oktober statt. Der Königl. Kapellmeister Herr Robert Radecke hatte den Klavierpart in einem Trio D-moll von R. Schumann op. 63 für Piano, Violine und Violoncell und in dem Quintett Es-dur von Beethoven für Piano, Oboe (Hr. Kammerm. Wieprecht), Klarinette (Hr. Kammerm. Huth), Horn (Hr. Kammerm. Wellner), und Fagott (Hr. Kammerm. Valerius) übernommen. Diese beiden Stücke bildeten den Glanzpunkt des Abends. Es ist ein Genuss, Herrn Radecke Klavier spielen zu hören. Technisch fertig und sicher, musikalisch durchdacht und feinfühlig, dabei von einer bescheidenen Zurückhaltung der Tongebung, welche nie das Klavier anspruchsvoll sich vordrängen, sondern stets nur als ein coordinirter Theil des Trios, des Quintetts erscheinen lässt, stellt sich der Pianist Herr R. dar, als der auf der Höhe stehende ausgezeichnete Musiker. Herrn Hellmich, der wie immer vollkommen rein und sicher spielte, hätten wir nur zum Schumann grösseren und innigeren Ton gewünscht. Theil-Ueberschriften wie: Mit Energie und Leidenschaft, lebhaft, mit Feuer, sollten doch wohl einen Violinisten veranlassen, nicht so den Ton zu bilden, als ob er eine naive Mozartsche Sonate spielte. Herr Manecke trat noch besonders hervor in einem Konzert für Violoncell von A. Lindner, (Adagio und Tarantelle.) Dem Komponisten sind wir noch niemals begegnet, und verzichten gern in der Zukunft auf das Vergnügen. Denn eine seichtere, in der Erfindung ärmseligere Komposition, ist uns selten vorgekommen. Sie gab indess Herrn M. Gelegenheit, sich als tüchtigen Techniker zu zeigen, und mag deshalb ihre Aufnahme in das Programm der Montags-Konzerte entschuldigt werden. Noch eine andere Programm-Sünde müssen wir diesmal registriren. Wann wird man denn endlich aufhören, Bellini'sche Opern-Arien in unserm ersten Konzertsaal, der Sing-Akademie, singen zu lassen? Schon vis-à-vis, im Opernhause, sind sie veraltet, und werden höchstens dann noch goutirt, wenn eine Gerster mit höchster Virtuosität und entzückender Stimme über ihre Geschmacklosigkeit und innere Hohlheit wegzutäuschen vermag. Wir möchten deshalb den Konzertgebern rathen, wenn nun doch einmal Bellini gesungen und Lindner gespielt werden soll, dieselben an's Ende des Programms zu setzen, es ist wahrlich eine arge Zumuthung an Leute von Geschmack und Urtheil, nach Schumann, Bellini hören, und über Lindner die Geduld nicht verlieren zu sollen, um endlich zu Beethoven's herrlichem Quintett zu gelangen. Die Sängerin Frl. Clara Warnemünde, welche diese Arie und Lieder von Schumann, Wüerst und Eckert vortrug, empfahl sich durch Reinheit der Intonation und eine recht hübsche Kehl-Fertigkeit. Im übrigen bedarf jedoch noch ihre Tonbildung, deren Schärfe häufig unangenehm auffällt, sowie die Aussprache des Konsonanten s, sorgfältiger Ausbildung. Die Herren Kammermusiker, welche bei dem Quintett mitwirkten, waren vorzüglich. A. Werkenthin.

Bülow trat mit einer Anzahl vollwichtiger Neuheiten vor das Berliner Publikum, nachdem er im Sommer in Frankfurt a. Main, durch seine mustergiltigen Aufführungen Ruhm und Anerkennung geerntet. Bei uns spielte er die tragische Ouvertüre und akademische Festouvertüre von Brahms, beides Werke von hoher künstlerischer Bedeutung, erstere tief empfunden zwar, aber etwas grüblerisch kühler, letztere ein Meisterwerk künstlerischen Aufbaues und geschickter Durcharbeitung der Themen, ferner Tschaikowsky's charakteristische, sinfonische Dichtung „Der Sturm."

In seinem zweiten Konzerte bewies Herr Marsick durch die stylvolle Wiedergabe der Beethoven'schen Kreutzer-Sonate und des Mendelssohn'schen Violinkonzerts, dass er sich auch eingehend mit den deutschen Meistern beschäftigt hat und in den Geist derselben eingedrungen ist. Liess auch der Vortrag der Kreutzer-Sonate noch manches vom Beethoven'schen Geiste vermissen, er war doch eine musikalische Leistung von hoher Bedeutung. Von höchster aber sein Vortrag des Mendelssohn'schen Konzerts, das ihm den jubelnden Beifall des Publikums eintrug, in den wir freudig einstimmen können. Herr Heinrich Ordenstein spielte den Klavierpart der Beethoven'schen Sonate und nahm uns durch äusserst musikalische, feinfühlige Durchführung desselben für sich ein. Der gute Eindruck dieses in Berlin bisher unbekannt gebliebenen Pianisten steigerte sich noch bei dem Vortrag der Barcarole von Chopin und des Schumann'schen Stückes „Am Springbrunnen." Diese beiden Stücke beherrschte er technisch wie geistig mit Meisterschaft und zeigte sich als einen in guter Schule

gereiften Klavierspieler. Sein Anschlag ist gesund und trotz der Zartheit, welcher er fähig, nicht weichlich. Noch einer Pianistin, eines Fräulein **Sofie Fernow**, welche das Violinkonzert begleitete, habe ich zu gedenken. Sie spielte zwar nicht so unrein wie neulich die Berliner Sinfoniekapelle aber ebenso weihelos und mit einer Ruhe, welche an die eines Automaten erinnerte. Hätte sie nur auch das Pedal mehr in Ruhe gelassen. Der Bassist Herr Kimblad hat eine ganz gewaltige Stimme, seine Aussprache ist musterhaft, sein Vortrag aus warmem Künstlerherzen entspringend, leider lässt seine Tonbildung noch so manches zu wünschen übrig.

Herr Isaye, früher Soloviolinist in der Bilse'schen Kapelle und als solcher auch den Lesern dieser Zeitschrift genügend bekannt durch seine virtuosen, stets vom lebhaftesten Beifall des Publikums aufgenommenen Vorträge, gab am 23. Oktober in der Singakademie ein eigenes Konzert. Dasselbe bot keine neuen Gesichtspunkte für die Beurtheilung seiner Leistungen.

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Am 16. Okt. beging Herr Hof-Kapellmeister **Emil Büchner**, seit dem 1. Oktober 1865 am Herzogl. Hoftheater in Meiningen, den Tag seiner fünfundzwanzigjährigen Thätigkeit als Kapellmeister. Obgleich von kompetenter Seite her des Tages nicht gedacht werden konnte, da es Sitte ist, nur von fünfundzwanzigjähriger Amtsthätigkeit Notiz zu nehmen, so verdient es doch das wirklich ernste und redliche Streben und die hervorragende Tüchtigkeit B's sowohl als schaffender Künstler, wie als Pianist und Dirigent, dass wenigstens in den Kreisen der Musiker jener Tag nicht ohne Erwähnung und ohne Erinnerung an die Verdienste, welche sich der wackere Mann weit über die Grenzen seiner lokalen Wirksamkeit hinaus, um die Förderung der Tonkunst erworben, vorüberginge. Möge es ihm, der noch in voller Manneskraft dasteht, vergönnt sein, die Früchte seines edlen Strebens noch lange zu geniessen, noch lange zum Wohle der Kunst zu wirken. Alsleben.

— Das Wiener Konservatorium hat das neue Studienwerk des Prof. H. Ehrlich „der musikalische Anschlag; zwölf melodische Studien" in den offiziellen gedruckten Lehrplan aufgenommen. (Das ausgezeichnete Werk des berühmten Pianisten und Schriftstellers wird demnächst im Klavier-Lehrer besprochen werden.) E. B.

— Dem Hofpianofortefabrikanten **Ernst Kaps** in Dresden ist vom König von Spanien das Komthurkreuz 2. Klasse vom Orden Isabella's der Katholischen, und zwar frei von allen Spesen, verliehen worden.

— Herr **August Dassel**, Pianoforte-Fabrikant hierselbst, Köpeniker Str. 36., ist von dem Fürsten Karl Anton von Hohenzollern zum Hoflieferanten ernannt worden.

— Dem Hof-Pianoforte-Fabrikanten, königlichen Kommissions-Rath **Wolkenhauer** in Stettin ist seitens Sr. königlichen Hoheit des Prinzen Friedrich Karl das Prädikat als Hof-Pianoforte-Fabrikant verliehen worden. Herr Wolkenhauer hatte die Auszeichnung, Sr königlichen Hoheit für seinen Sommeraufenthalt in Sassnitz ein Pianino zu liefern, das den Beifall des Prinzen in so hohem Maasse fand, dass derselbe den Ankauf des Instruments und die Aufstellung desselben in seinem Schlosse befahl.

— Die sehr vorsichtige und wohlunterrichtete Voss. Ztg. erlässt in ihrem redaktionellen Theil folgende Warnung: Ein raffinirtes Manöver setzt seit einiger Zeit ein Stettiner Pianofortehändler R., der namentlich die Lehrerwelt mit seinen Cirkularen überschwemmt, in Scene, indem er sich nämlich in diesen Prospecten und Cirkularen die Preismedaillen fast sämmtlicher Welt- und Industrieausstellungen beilegt und sich zur Erhöhung des Eindrucks nicht nur als Fabrikant, sondern sogar auch als „Konsul" bezeichnet. Ferner nennt er sich „amtlicher Lieferant" aller Königlichen Seminarien und nimmt auch in seinen Prospekten etc. auf amtliche Anerkennungsschreiben von Behörden, Direktoren königlicher Schulen etc. Bezug. In Wirklichkeit ist dieser R. aber nicht einmal Fabrikant, kauft vielmehr nur Instrumente, an denen er die Namen der Verfertiger entfernt, seine eigene Firma einfügend. Selbstverständlich sind ihm auch nie Preismedaillen*) zuerkannt worden, ebenso sind die angeblichen amtlichen Anerkennungen, wie aus den amtlichen Erklärungen zweier Direktoren von Schulanstalten ersichtlich, vollständig erlogen. Aus allen Theilen Deutschlands, und zwar namentlich aus Lehrerkreisen, laufen Klagen über des Herrn R. Instrumente ein, die man meist in Rücksicht auf die Medaillen, Diplome, Anerkennungsschreiben, Titel etc. angeschafft hatte. Obwohl nun die Manöver des Herrn bereits zur gerichtlichen Kenntniss gelangt sind, so dürfte doch eine Warnung vor demselben immerhin angezeigt sein.

Frankfurt a. M. Am 7. Oktober fand hier im grossen Konzertsaale der Museums-Gesellschaft das 1. diesjährige Konzert statt, welches der Erinnerung an das vor 60 Jahren hierselbst stattgehabte erste Auftreten unseres Landsmannes des Herrn Dr. **Ferd. v. Hiller** galt. Das Programm enthielt nur Kompositionen von Hiller, mit Ausnahme der zweiten Programmnummer, die das C-moll-Klavierkonzert von Mozart mit Hiller am Klavier brachte. Hiller dirigirte alle anderen Werke selbst und wurde unterstützt durch die solistische Mitwirkung von Frau Dr. Clara Schumann, Frl. Marie Fillunger, Frl. Fides Keller und Konzertmeister Hermann. Dass das Publikum, der besonderen Veranlassung eingedenk, den also gefeierten Gast mit Beifall überschüttete, ist selbstverständlich. Allgem. D. Mus.-Ztg.

Prag. Am 20. Oktober ist hier der erst vor kurzem pensionirte Direktor des Prager Konservatoriums, Hr. **Joseph Krejci**, im 60. Lebensjahre an Lungenlähmung gestorben. Krejci war eine der be-

---

*) Wenigstens nicht in Paris, Wien, London, wie er angiebt. E. B.

deutendsten Persönlichkeiten des weiten Prager und böhmischen Musikerkreises. Alle Urtheile über Krejčís Wirken stimmen darin überein, dass er eine bedeutende künstlerische Individualität, ein tüchtiger, geistvoller Lehrer und ein wohlmeinender, allerdings an gewissen nicht immer praktischen Prinzipien festhaltender Institutsleiter war. In seiner Eigenschaft als Kirchenkomponist und Kirchenmusikleiter hat er für die Prager Verhältnisse Hervorragendes geschaffen und viel zur Hebung und Neubelebung guter Kirchenmusik gethan. Die Prager Orgelschule war unter seiner Leitung vom Auslande stark besucht und erfreute sich eines verbreiteten Rufes. Als Musikschriftsteller war Krejčí im J. 1848 als Herausgeber der Musikzeitschrift „Cäcilia," als Autor einer Harmonielehre, eines „Elementar-Orgelkurses" und anderer musik-pädagogischer Werke in instruktiver Weise thätig. Sein Streben aber war immer darauf gerichtet, die literarische und musikalische Ausbildung der Zöglinge auf einer dem alten Rufe des Institutes würdigen Stufe zu erhalten, tüchtige Lehrkräfte heranzuziehen und deren Existenz zu bessern. Den öffentlichen Konservatoriums-Konzerten verlieh er namentlich durch Heranziehung bedeutender Kunst-Koryphäen erhöhtes Interesse, und namentlich die Instrumental-Abtheilungen des Institutes haben in seiner Direktions-Aera gediegene Kräfte ausgebildet. In den letzten Jahren sah sich Krejčí durch ein langwieriges, schweres Halsleiden genöthigt, sich von der unmittelbaren Leitung des Konservatoriums zurückzuziehen. Erst vor wenigen Wochen erfolgte seine definitive Versetzung in den Ruhestand.

Antworten.

J. H. in Prag. Das Trio von Kiéler ist bei Präger und Meyer in Bremen erschienen. Gruss und Dank.

Herrn Nowak in Pilsen. Das Wiener Universalunterrichtswerk ist nur im Entwurf vorhanden. — Ausgaben Kahnt, Steingraeber, Schuberth u. Co. billig und empfehlenswerth für Unterrichtszwecke.

Herrn J. W. in Baden bei Wien. Habe leider bis jetzt noch keinen Raum für Ihren Aufsatz gefunden, er gelangt aber in nächster Zeit zum Abdruck.

Fräulein Vincenzia Bernard in Wien. Ich bin so sehr mit Arbeiten überhäuft, dass ich Ihren Wunsch noch nicht erfüllen konnte. Bitte haben Sie nur noch kurze Zeit Geduld.

Herrn Max Joseph Beer in Wien. Bin mit Vergnügen dazu bereit.

Herrn D. in Tr. a. d. Tollense. Sie dürfen diese Imprägnirungsart nicht mit jener Woltschoener's verwechseln, die auf wissenschaftlicher Grundlage beruht und deren guter Einfluss auf die Schönheit des Klaviertones allseitige Anerkennung gefunden hat. Wo Instrumente mit imprägnirten Resonanzböden sind in der Königl. Hochschule hier geprüft und dem Erfinder sehr anerkennende Zeugnisse darüber ausgestellt worden.

Herrn Wettig in Gotha. Der Tadel über die genannte Schule kann sich doch nur auf einige theoretische Bemerkungen und auf die etwas zu zeitige Einführung des Bassschlüssels beziehen. Der verständige Lehrer wird den Stoff schon richtig zu vertheilen wissen und vor den Stücken mit Bassschlüssel noch einige im Violinschlüssel, die er ja selbst bilden kann, einschieben. Ich kenne keine andere Schule, welche eine so systematische, so sicher zum Ziele führende Stoffvertheilung aufzuweisen hat, wie diese. Schon seit Jahren wird sie in den Elementar-Klavierklassen meiner Anstalt mit dem grössten Erfolge benutzt.

Fräulein Emilie Mann in Kassel. Ich kann mir denken, dass die Deklamation viel Heiterkeit erregt hat. Für die freundlichen Worte Ihres Briefes meinen verbindlichsten Dank. — Es wird mir zur grossen Freude gereichen, Sie einmal hier zu sehen und Sie mit der Organisation meiner Anstalt bekannt zu machen.

Herrn Kemp in Rendsburg. Lassen Sie dem Herrn nur das Vergnügen. Im übrigen verweise ich Sie auf die der Voss. Ztg. entnommene Warnung, welche die heutige Nummer in der Rubrik „Von hier und ausserhalb" bringt. — Etüden zur Uebung des Unter- und Uebersetzens bei Tonleitern und Akkordpassagen finden Sie im Gradus von Clementi No. 23, 24, 25, 30, 31, 80. Charles Meyer, Fis-dur-Etüde. — Bertini op. 29 No. 6, op. 32 No. 2, 10 und 11, op. 175 No. 2, 6, 7, 9, 14, 15, 24. Cramer-Etüden No. 8, 24, 23, 30.

Fräulein Marie v. Reichenbach in Algin. Lasse in der nächsten Woche Alles abesenden. — Musikgeschichte von Dr. W. Langhans (Leipzig, Kahnt) Preis 2 Mark. — Methodik von W. Schwarz in Wien, Wiener Hauptstrasse 55. In diesem Werke finden Sie auch die Abbildungen der richtigen Handhaltung. — Werke der genannten Schwierigkeit suchen Sie gefälligst in L. Köhler's oder Rochmann's Führer durch den Klavierunterricht.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der Oktobersitzung theilt nach Verlesung des Protokolls Herr Dr. Kalischer mit, dass die Abenheim'sche Verlagshandlung hierselbst, welche mit der Herausgabe des Sander'schen „Ergänzungswörterbuches der deutschen Sprache" beschäftigt ist, den Verein ersucht hat, ihr für das in Rede stehende Lexikon die musiktheoretischen Definitionen der Vereins-Kommission zur Benutzung zu überlassen. Wenn auch das Ehrenvolle dieses Anerbietens allseitig anerkannt wird, so lehnt die Versammlung dasselben dennoch auf Antrag des Herrn Prof. Breslaur, welcher für den durch Krankheit behinderten ersten Vorsitzenden präsidirt, ab, und behält sich vor, nach Beendigung der ganzen Arbeit über den Antrag endgültig zu entscheiden. Dr. K. als Bibliothekar macht ferner die angenehme Mittheilung, dass eine Musiklehrerin in Danzig, Frl. N. Th. bereits einen stattlichen Theil ihrer reichhaltigen musikalischen Bibliothek, welche nach ihrem Tode ganz dem Vereine vermacht wird, eingeschickt hat. Dieser Theil umfasst Klavierwerke aller hervorragenden Komponisten von Scarlatti und Couperin bis zur Gegenwart. Der freundlichen Geberin wird der Dank des Vereins dargebracht. Daran knüpft der stellvertr. Vors. die Mittheilung, dass auch die Verlagshandlung Wedell in Wiener-Neustadt dem Vereine ihre Verlagswerke verehren will, Herr Prof. Breslaur wird die Auswahl treffen. Derselbe widmet dem jüngst verstorbenen Komponisten Herrn Prof. Richard Würst, einen warmen, ehrenvollen Nachruf.

Darauf hält Herr Hermann Schröder einen Vortrag über das von ihm aufgestellte „theoretisch-praktische System des Tonleiterspiels". Der Vortragende behandelt zunächst das Theoretische des Tonleiterwesens und dann seine neue Methode, das Tonleiterspiel nach festen Regeln zu lehren. Namentlich bemüht sich Herr Schröder, für die hinsichtlich des Fingersatzes schwankenden Moll-Tonleitern in Fis, Cis und Gis (As), einen neuen einheitlichen, auf feste Principien gegründeten Fingersatz einzuführen. Das

Ganze wird durch Tafeln illustrirt, die den Mitgliedern übergeben werden. An die erste Hälfte des Vortrages, die heute zur Erledigung kam, knüpft sich eine lebhafte Erörterung, an der sich ausser dem Vortragenden die Herren **Brandenburger**, **Dr. Bischoff**, **Werkenthin** und **Prof. Breslaur** betheiligen. Die Schröder'sche Theorie erfährt von diesen Herren mannigfachen Widerspruch, namentlich wegen des einen Fingersatzes für die oben erwähnten Molltonleitern. Prof. Breslaur empfiehlt es, das System erst sorgfältig durch die Praxis zu prüfen, ehe man sich dafür oder dagegen entscheidet.

Anzeigen.

Verlag **D. Rahter**, Hamburg.

Parlow, Edm., op. 19, Drei Klavierstücke.
No. 1. Gavotte. — 2. Romanze. — 3. Idylle.
Pr. à 1 Mk.
Professor Stark: Allgem. deutsche Musikzeitung.
„Sehr werthvoll, besonders No. 3."
Durch alle Musikalienhandlgn. zu beziehen. [91]

Billigste, correcte, gutausgestattete Bibliothek der Classiker u. modernen Meister der Musik.
Volksausgabe Breitkopf & Härtel.
Ausführliche Prospecte gratis.
Durch alle Buch- u. Musikhandlungen zu beziehen.

Erschienene Neuigkeiten 1881.

Neue vollständige Klavierauszüge m. Text.
(Erscheinen am 1. Oktbr. 1881.) [68]

316*	**Lortzing**, Czaar und Zimmermann. Neue vollst. Ausgabe, rev. von *G. F. Kogel*	ℳ 3. —
317*	— Undine } Neue vollst. Aus-	ℳ 4. —
318*	— Waffenschmied } gabe, rev. von	ℳ 3. —
110*	— Wildschütz } *G. F. Kogel.*	ℳ 4. —

Für Pianoforte zu 2 Händen.

465	**Bach, Joh. Seb.**, Auswahl beliebter Vortragsstücke für Klavierspieler (*Köhler*)	ℳ 2. 50.
471/3	**Clementi**, Sonaten. 3 Bände	à ℳ 3. —
239	**Dussek**, Leichte u. instruktive Stücke und Sonaten	ℳ 2. —
444/5	— Sonaten. 2 Bände	à ℳ 7. 50.
457	**Duvernoy, J. B.**, Ecole du Mécanisme. 15 Etuden	ℳ 2. 50.
448	**Heller, St.**, Pianofortewerke. Bd. III.	ℳ 6. —
479	**Der Improvisator.** Phant. u. Variationen. 1. Reihe	ℳ 5. —
469.	**Der junge Klassiker.** Eine Samml. von leichten Stücken. (*E. Pauer*)	ℳ 3. —
449/50	**Klengel, A. A.**, Kanons und Fugen. 2 Bände	à ℳ 4. —
459/60	**Köhler, Louis**, Sonaten-Studien für den Klavierunterricht. 2 Bände	à ℳ 7. 50.
44	**Lortzing**, Waffenschmied	ℳ 2. —
48	— Czaar und Zimmermann	ℳ 2. —
102	— Undine	ℳ 2. —
463	**Meyerbeer**, Hugenotten	ℳ 8. —
464	— Prophet	ℳ 8. —
458	**Rubinstein, Ant.**, Pianofortewerke	ℳ 7. 50.
454	**Scarlatti**, Sonaten	ℳ 7. 50.
468	**Schubert, Franz**, Symphonie. Cdur	ℳ 1. 50.

Für Pianoforte zu 4 und 8 Händen.

28	**Lortzing**, Czaar und Zimmermann f. Pfte. zu 4 Händen	ℳ 3. —
49	— Undine für Pianoforte zu 4 Hdn.	ℳ 3. —
451/2	**Mendelssohn**, Sämmtl. Ouvertüren f. 2 Pianoforte zu 4 Händen	ℳ 6. —
461/2	— Dieselben zu 8 Händen	ℳ 8. —
466	**Schubert, Franz**, Symphonie. Cdur für Pianoforte zu 4 Händen	ℳ 2. —
467 I/II	— Dieselben für 2 Pfte. zu 8 Hdn.	ℳ 5. —

Für Harmonium.

476/7	**Harmonium.** Samml. v. Tonstücken, f. Harmon. bearbeitet v. *R. Bibl.* 2 Bände	à ℳ 3. —

Für Violine (und Pianoforte).

470	**Herlag, C. E.**, Elem.-Violinschule u. Elem.-Etuden	ℳ 1. 50.
474	**Bach, Joh. Seb.**, 6 Sonaten f. Pfte. u. Violine, von *F. David.* 2 Bde.	ℳ 5. —
475	**Schumann, R.**, Lyrisches u. Romantisches a. R. Sch.'s Werken f. Pfte. u. Viol. übertr. v. *F. Hermann.* 2 Bde.	ℳ 3. —
455/6	**Ritter**, Transcriptionen a. klassischen Instrumental-Werken f. Viol. u. Pfte. I. u. II. Reihe (je in 2 Bänden)	à ℳ 4. —

In Kürze erscheint mein bis 1881 vollständiger

Musikalien-Verlags-Katalog.

Derselbe umfasst als besondere **Specialitäten: Harmonium-Musik, Orchester- und Kammermusik, Quartett und Gesangsliteratur,** sowie **Nordische Volkslitteratur** und Werke für Klavier zu 2 und 4 Händen, hauptsächlich **für den Unterricht** und auch die bekannte

„Manuscript-Porträt-Gallerie"

musikalischer Heroen, welche ausschliesslich **werthvolle** Manuscript-Blätter und ächte historische Porträts enthält.

Ich liefere die Werke zu coulanten Bedingungen und versende den **Katalog gratis** und **franco;** bitte zu verlangen. [86]

Carl Simon, Berlin W., Friedrichstrasse 58.

Vor kurzem

erschienen im Verlage von **Rob. Forberg** in **Leipzig,** Thalstrasse No. 9, und sind durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Rheinberger, Josef.

Op. 121. **Trio** (No. III in B) **für Pianoforte, Violine und Violoncello.** Pr. 10 ℳ.

Op. 122. **Grosse Sonate für das Pianoforte zu vier Händen.** Pr. 7,50 ℳ.

Hieraus einzeln:

Alla Tarantella. Pr. 3 ℳ.

do. für das Pianoforte zu 8 Händen bearbeitet vom Komponisten. Pr. 5 ℳ. [80]

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig erschienen vor Kurzem:

Nicolai von Wilm.

	ℳ ₰
Op. 21. **Ein Frühlingsstrauss.** Sechs Klavierstücke zu vier Händen.	
Heft I. Schneeglöckchen, Nachtviole, Feuernelke	1 80
Heft II: Veilchen, Iris, Mit dem Strauss (Epilog)	1 80
Op. 24. **Zehn Charakterstücke** für Pianoforte zu zwei Händen.	
Heft 1. Flotter Sinn, Ernster Verlust, Wilder Jäger, Tröstung, Unter den Zigeunern	1 80
Heft II. Zur Nacht, Ländlicher Tanz, Am Spinnrocken, Beim Schneiden, Schäferlied	1 80
Op. 30. **Suite** No. 2, C-moll, für Pianoforte zu vier Händen	5 —

Soeben erschienen im Verlage von **Praeger u. Meier** in **Bremen** und sind durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen zu beziehen.

Berger, W. Op. 6. Vier Impromptus für Pianof. Heft I. ℳ 1,50. Heft II. ℳ 2.-

Scharwenka, Ph. Op. 23. Zwei Walzer für Pianoforte. ℳ 2,30.

— — Op. 36. Bergfahrt. 6 Klavierstücke.
Heft I. Aufbruch. Zigeuner in der Waldschenke. Einsamer Pfad. ℳ 2,30.
Heft II. Abenteuer. Im Mondschein. Am Ziel. ℳ 2,80.

— — Op. 38. Polnische Tanzweisen. Für Pianof. zu vier Händen. 2 Hefte. à ℳ 3,50.

Scharwenka, Xaver. Scherzo aus dem Bmoll-Konzert, für Pianof. zu vier Händen. ℳ 4.
Bereits früher erschien eine Ausgabe für 2 Pianof. zu vier Händen. Pr. ℳ 4.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 22. **Berlin, 15. November 1881.** **IV. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 M, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Versuch einer geordneten Theorie der alterirten Akkorde.

Von **Alfred Kalischer.**

(Fortsetzung.)

Alterirte Septimenakkorde.

Die Konstruktion der Septimenakkorde auf der I. alterirten Tonleiter (Reines Dur mit erniedrigter Sekunde) ergiebt drei alterirte, also neue Septimenakkorde; a) auf der III. Stufe mit kleinem Quintakkorde und verminderter Septime (z. B. e-g-h-des aus e-g-h und e-des). Nach dem in der früheren Abhandlung über Septimenakkorde aufgestellten Benennungsprinzip, das für alle erdenklichen Septimenakkorde seine Gültigkeit behält, würde dieser Akkord **klein-verminderter Septimenakkord** zu nennen sein b) auf der V Stufe einen Septimenakkord mit gross-vermindertem Dreiklang und kleiner (Moll)-Septime, der also als **gross-verminderter Moll-Septimenakkord** zu bezeichnen ist (z. B. g-h-des-f aus dem hart-verminderten Dreiklang g-h-des und der kleinen Septime g-f). Ein derartiger absolut-alterirter Akkord kann auch als Dominant-Septimen-Akkord mit erniedrigter Quinte aufgefasst werden. c) auf der VII. Stufe einen Akkord mit doppelt-vermindertem Quintakkord und kleiner (Moll)-Septime, also einen **doppelt-verminderten Moll-Septimenakkord** (z. B. h-des-f-a aus h-des-f und h-a). — Auch jede andere alterirte Scala enthält drei alterirte Septimenakkorde.

Die drei alterirten Septimenakkorde der II. alterirten Tonleiter (Reines Dur mit erhöhter Sekunde) sind: a) auf der II. Stufe ein neuer Septimenakkord mit doppelt-vermindertem Dreiklang und verminderter Septime, welcher demnach — genau genommen — der **doppelt-vermindert verminderte Septimenakkord** benannt werden muss (z. B. dis-f-a-c aus dem doppelt-verminderten Dreiklang dis-f-a und der verminderten Septime dis-c). Indess dürfte man sich hierbei, ohne in die Irre zu gerathen, wohl eine kleine Licenz gestatten, zufolge welcher dieser Akkord schlichter der **doppelt-verminderte Septimenakkord** zu nennen wäre. b) Auf der V. Stufe abermals ein neuer Akkord mit übermässigem Dreiklang und kleiner (Moll)-Septime; er heisst demnach **der übermässige Moll-Septimenakkord** (z. B. g-h-dis-f aus dem übermässigen Qu. g-h-dis und aus der kleinen (Moll)-Septime g-f). Es versteht sich von selbst, dass man ihn auch als übermässig-kleinen Septimenakkord bezeichnen kann. Dieser absolut-alterirte Akkord kann auch als Dominantseptimenakkord mit erhöhter Quinte angesehen werden. c) auf der VII. Stufe ein alterirter

Septimenakkord von demselben Kaliber wie auf der V. Stufe der I. alterirten Scala, also ein gross-verminderter Moll-Septimenakkord (z. B. h-dis-f-a).

In der III. alterirten Scala (Dur mit erniedrigter Sekunde und Sexte) findet man folgende alterirte Septimenakkorde a) auf der III. Stufe genau wie auf der III. Stufe der I. alterirten Scala einen klein-verminderten Septimenakkord (hier wie dort den identischen S. e-g-h-des). b) auf der V. Stufe ebenso den ganz gleichen gross-vermindert. Moll-Septimenakkord (z. B. g-h-des g-h-des-f). c) auf der VII. Stufe einen Akkord von derselben Art, wie auf der 2. Stufe der II. alterirten Scala, also einen doppelt-vermindert verminderten Septimenakkord (z B. h-des-f-as; oben war es der gleichartige Septimenakkord dis-f-a-c).

Die IV. alterirte Scala (Dur mit erhöhter Sekunde und erniedrigter Sexte) enthält diese drei alterirten Septimenakkorde: a) auf der II. Stufe einen ganz neuen Akkord mit absolut-vermindertem Dreiklange und verminderter Septime (z. B. dis-f-as-c aus dem vollk. verminderten Dreiklang dis-f-as und der verminderten Septime dis-c). Wir können ihn den **vollkommen (absolut-) verminderten Septimenakkord** nennen. b) auf der V. Stufe genau denselben übermässig - kleinen Septimenakkord wie auf derselben Stufe der II. alterirten Scala (z. B. g-h-dis-f). c) auf der VII. Stufe einen ganz neuen Akkord mit gross-vermindertem Dreiklang und verminderter Septime (z. B. h-dis-f-as aus dem hart-verm. Q. h-dis-f und aus der verm. Septime h-as). Genau genommen, muss derselbe **gross-vermindert verminderter Septimenakkord** genannt werden. Indess dürfte auch hier die zuvor erwähnte Licenz zulässig sein, wonach man ihn schlichtweg den **gross- (oder hart-) verminderten Septimenakkord** nennen kann.

Die V. alterirte Scala (Reines Moll mit erniedrigter Sekunde) hat ihre drei alterirten Septimenakkorde a) auf der III. Stufe, von derselben Art, wie u. A. auf der V. Stufe der II. alterirten Scala, also den übermässigen Moll - Septimenakkord (z. B. es-g-h-des); b) auf der V. Stufe genau denselben Akkord, wie auf der gleichen Stufe der I. alterirten Scala, also den gross-verminderten Moll-Septimenakkord (z. B. g-h-des-f); c) auf der VII. Stufe ganz denselben Akkord wie auf der gleichen Stufe der III. alterirten Scala, also den doppelt-verminderten Septimenakkord (z. Beispiel h-des-f-as).

Demnach lernen wir aus allen fünf durch Alteration der Sekunde in Dur und Moll gewonnenen alterirten Tonleitern im Ganzen **sieben neue Septimenakkordarten** kennen, welche man als die alleinigen für die Kompositionspraxis wichtigen alterirten Septimenakkorde anzusehen hat.

Diese 7 Septimenakkordarten bedürfen nunmehr einer besonderen Berücksichtigung. — Damit Jeder dieselben zu jedem Tone leicht finden kann, wird die Ordnung ihrer Aufzählung so gewählt, dass erst diejenigen alterirten Septimenakkorde vorgeführt werden, denen noch leitereigene Dreiklänge zu Grunde liegen (das sind zwei, einer mit kleinem, ein anderer mit übermässigem Quintenakkorde). Dann folgen die fünf alterirten Septimenakkorde, denen alterirte Dreiklänge und zwar nach der oben gegebenen Reihenfolge zu Grunde liegen. Darnach sind die 7 alterirten Septimenakkorde folgendermassen aufzustellen:

1) Der klein-verminderte Septimenakkord (aus kleiner 3, grosser 5 und verminderter 7; z. B. e-g-h-des).

2) Der übermässige Moll-Septimenakkord (aus gr. 3, überm. 5 und kl. 7; z. B. g-h-dis-f).

3) Der gross-verminderte Moll-Septimenakkord (aus gr. 3, kl. 5 und kl. 7, z. B. g-h-des-f).

4) Der gross-vermindert verminderte Septimenakkord (aus gr. 3, kl. 5, verm. 7; z. B. h-dis-f-as).

5) Der doppelt-verminderte Moll-Septimenakkord (aus verm. 3, kl. 5 und kl. 7; z. B. h-des-f-a).

6) Der doppelt-vermindert verminderte Septimenakkord (aus verm. 3, kl. 5, verm. 7; z. B. h-des-f-as).

7) Der vollkommen verminderte Septimenakkord (aus Grundton, aus dessen verm. 3, verm. 5 und verm. 7; z. Beispiel dis-f-as-c).

Bei der Aufstellung der alterirten Nonenakkorde wird sich passend erwähnen lassen, welchen unter diesen 7 alterirten Septimenakkorden eine grössere und welchen eine geringere Wichtigkeit beizumessen ist.

In Betreff der Umkehrungen gilt hier genau dasselbe wie oben bei den Quintenakkor-
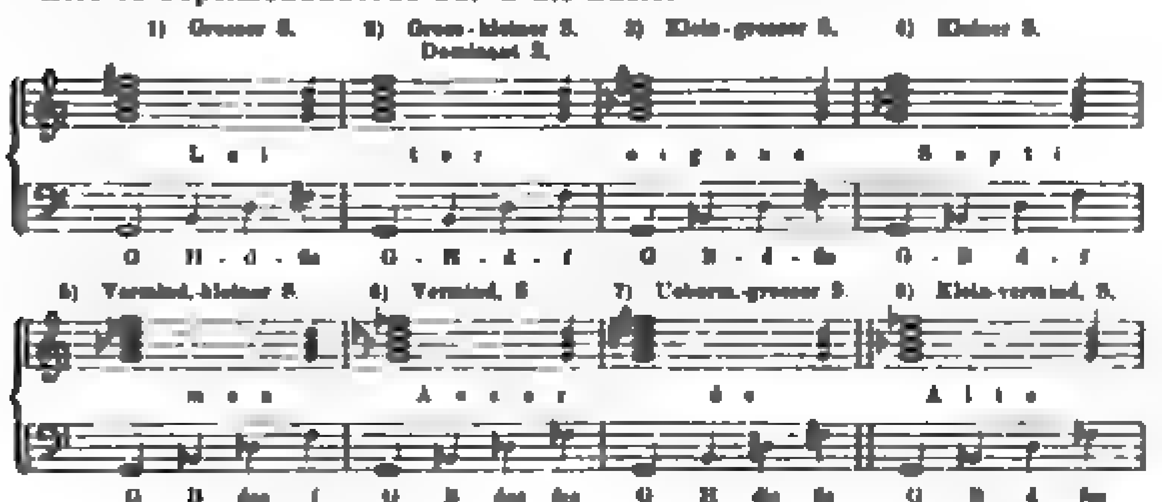
den. Sowie nun die Umkehrungen der leitereigenen Septimenakkorde nach ihren Stammakkorden benannt werden, so geschieht es nun auch bei den alterirten Septimenakkorden. Es ist selbstverständlich, dass z. B. der Dominantseptimenakkord als Umkehrungen den Dominant-Quintsextakkord, den Dominant-Terzquartakkord und den Dominant-Sekundakkord ergiebt. Desgleichen wird etwa aus dem grossen, oder dem verminderten Septimenakkorde bei der Versetzung ein grosser, resp. verminderter Quintsext-, Terzquart- und Sekundakkord. Genau so vollzieht sich's bei den alterirten Septimenakkorden. So wird — um nur ein Beispiel anzuführen — aus dem übermässigen Mollseptimenakkord (z. B. g-h-dis-f) bei der Umkehrung der übermässige Moll-Quintsextakkord (z. B. dis-f-g mit grosser 3, kleiner 5 und kl. 6), ferner der übermässig-kleine Terzquartakkord (z. B. dis-f-g-h aus verm. 3, kl. 4 und kl. 6), und ebenso der übermässige Moll-Sekundakkord (z. B. f-g-h-dis aus grosser 2, überm. 4 und überm. 6). — Es darf überflüssig erscheinen, auch von den übrigen alterirten Septimenakkorden speziell die Umkehrungen anzuführen. Da das Prinzip für ihre Benennung klar und deutlich ist, so kann jeder Lernbegierige mit Leichtigkeit die darauf hinzielende Prozedur selbst vornehmen.

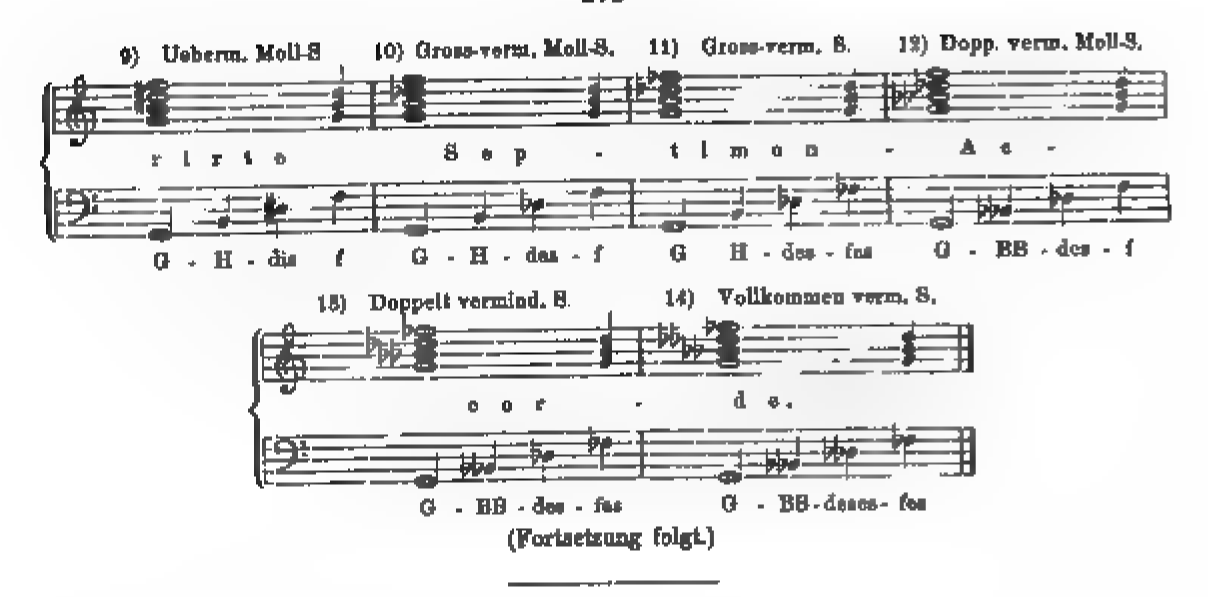
Nur auf zwei Umkehrungen alterirter Septimenakkorde die gerade in dieser Umkehrungsform zu den allerhäufigsten und prägnantesten alterirten Akkorden überhaupt gehören, muss noch insbesondere hingewiesen werden. Denn dem logisch denkenden Musiker kann es auf die Dauer nicht entgehen, dass die übliche Bezeichnungsweise dieser 2 bald anzuführenden alterirten Akkordformen ebenso eine logische Inkonsequenz in sich fasst, wie die oben ausführlich erörterte Benennung des doppelt-verminderten Sextakkordes (z. B. des-f-h) als 1. Form des übermässigen Sextakkordes. Die hier zu nennenden Akkorde sind die zwei anderen Formen des sogenannten übermässigen Sextakkordes (z. B. etwa des-f-g-h und des-f-as-h). Das ist das eine Mal ein Terzquartakkord und das andere Mal ein Quintsextakkord. Der bisher sogenannte übermässige Terzquartsextakkord heisst in Wahrheit aber **„gross-verminderter Moll-Terzquartakkord"**, denn er ist die zweite Versetzung des gross-verminderten Mollseptimenakkordes (z. B. des-f-g-h zweite Umkehrung von g-h-des-f). Und der bisher sogenannte übermässige Quintsextakkord muss in Wahrheit **doppelt-verminderter Quintsextakkord** heissen, denn er ist die erste Umkehrung des doppelt-vermindert verminderten (oder doppelt-verminderten) Septimenakkordes, (z. B. des-f-as-h erste Versetzung von h-des-f-as). Wenn es blos nach der übermässigen Sexte ginge, die hierbei zum Vorschein kommt, dann müsste man noch verschiedene andere alterirte Akkordformen mit dazu rechnen (z. B. noch f-g-h-dis, f-as-c-dis etc.).

Das Facit ist nun dies, dass die 3 irriger Weise „übermässige Sextakkorde" benannten alterirten Akkordformen (z. B. des-f-h, des-f-g-h und des-f-as-h), a) der doppelt-verminderte Sextakkord, b) der gross-verminderte Moll-Terzquartakkord und c) der doppelt-verminderte Quintsextakkord zu heissen haben.

Ebenso wie bei den Quintenakkorden wird es auch bei den Septimenakkorden von Wichtigkeit sein, einmal die 7 alterirten Septimenakkordarten auf einem und demselben Grundtone zu bilden, dann aber auch als Generalübung sämmtliche 14 Septimenakkorde (7 leitereigene und 7 alterirte) auf demselben Grundtone zu konstruiren und zugleich all deren Umkehrungen zu veranschaulichen. Im Folgenden wird zu letzterer Aufgabe ein Beispiel dargeboten.

Alle 14 Septimenakkorde auf G als Basis:





(Fortsetzung folgt.)

Die aufgefundene Original-Handschrift der Nummern VIII und IX des Mozart'schen Requiems.

Von Dr. **G. Pressel.**

(Schluss.)

Auch über die Zeit, wenn Mozart den Auftrag zur Seelenmesse erhalten haben soll, lässt sich nichts Genaues bestimmen. Wenn O. Jahn, Köchel und Nohl in getreuer Heeresfolge den Monat Juli 1791 als Zeitpunkt feststellen, so ist diese Zeitbestimmung zwar ebenso wahrscheinlich, als die Art, wie Nohl die Bestellung mit dem frohen Familienereigniss vom 26. Juli 1791 in Zusammenhang bringt, sinnreich erdacht ist, — aber es sind doch nur subjektive Vorstellungen und keine Geschichte. Wir wissen nur, dass, als Mozart in der Mitte August 1791 mit seiner Frau und Süssmaier in den nach Prag bestimmten Reisewagen einstieg, der Bote des Unbekannten wenigstens zum zweiten (wenn nicht zum dritten) Mal, erschien. Der Bote wohnte in Schottwien, was gute zwanzig Wegstunden südlich von Wien entfernt ist (nahe an der Steyrischen Gränze) und bei den damaligen Verkehrsmitteln eine volle Tagereise her und eine volle Tagereise hin bedeutete. Der Gräfliche Wohnsitz Stupbach (auch Stupach und Stuppach geschrieben) ist etwa zwei Wegstunden nördlicher, zwischen dem Flüsschen Schwarza und der Triester Strasse gelegen. In einem Gehölze unweit des Gräflichen Schlosses war im Januar 1791 die Gräfin Wallsegg, geb. Flammberg, begraben worden. Folgen wir nun ohne Anspruch auf Geschichte dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit, so sollten die Exequien am jährlichen Todes- oder Begräbnisstag, wie dies der katholische Brauch ist, „Statt finden — mithin am — ten des Januar 1792. Darauf bezieht sich auch wohl das Jahresdatum, welches Mozart auf das Autograph der ersten Nummer des Requiems schrieb „1792". Mozart, der, ohne den Namen des Bestellers erfahren zu haben, am 5. Dez. 1791 starb, kannte zwar keine Personalien, aber vermuthlich hatte ihm der Graf in seinem anonymen Bestellungs-Brief den Monat Januar 1792, als die wünschenswerthe Aufführungszeit bezeichnet. O. Jahn hält die Mozart'sche Ueberschrift 1792 für ein Versehen, ich halte sie für absichtlich, und habe dafür sogar einen Präcedenz-Fall, der auch insofern nicht ohne Interesse ist, als Mozart gleichfalls blos ein Jahresdatum giebt. Auf das bekannte Fragment seiner grossen C-Mollmesse schrieb Mozart „1783", obgleich nachzuweisen ist, dass er die vollendeten Theile dieser Messe schon 1782 und nicht 1783 wie Köchel feststellt, geschrieben — die Messe wurde im Aug. 1783 in Salzburg aufgeführt — da nun Mozart das Werk als Gelübde für das glückliche Eintreffen eines künftigen Ereignisses in Angriff nahm, so schrieb er nicht das Datum der Gegenwart, sondern das der Zukunft. Beim Datum der C-moll-Messe, wie beim Datum des Requiems schwebte dem Meister das Ziel, für das er schrieb, als Hauptsache vor.

Auch das Märchen, dass Süssmaier die IX ersten Sätze des Requiems instrumentirt habe, steht nicht ohne Analogien da. Noch im Jahre 1825 (also 34 Jahre nach Mozart's Tod) schreibt Seifried, ein jüngerer Schüler Mozart's, „Süssmaier begleitete Mozart nach Prag, wo im Hause Duscheks die Clemenza di Tito mit einer kaum glaublichen Schnelligkeit erschaffen wurde. Mozart notirte fleissig und Süssmaier instrumentirte rüstig drauf los u. s. w. So erfuhr ich aus Duscheks eigenem Munde, dass nur die Hauptstücke Mozart eigenhändig aufschrieb, alles Uebrige Süssmaier in Partitur setzte, die Arien der Servilia des Annius und Publius aber ganz aus seiner Feder sind u. s. w." Nun erweist aber die von Mozart's Hand in allen Theilen geschriebene Originalpartitur des Titus, wie sie aus langjährigem getheilten Privat-Besitz in den ungetheilten der K. Bibliothek in Berlin nach und nach überging, die gänzliche Grundlosigkeit dieser Aussagen, deren ursprüngliche Quelle doch sicherlich nicht auf den offenbar

selbst dupirten Duschek, sondern auf Herrn Xaver Süssmaier zurückzuführen ist? Der Antheil Süssmaier's am Titus kann sich allein auf die Secco-recitative beschränkt haben, da diese in der Originalpartitur nicht enthalten sind." Wenn man unter diesen Umständen Seifried gewiss nicht vorwerfen kann, dass er auf seinen ehemaligen Mozart'schen Mitschüler eifersüchtig gewesen, oder dass er ihm nicht alles Gute zugetraut hätte, so gewinnt im Munde desselben Mannes ein zu Gunsten der durchgängigen Aechtheit der IX ersten Requiemsätze ausfallendes Urtheil an doppelter Bedeutung, zumal, da er es nicht blos als seine Privatanschauung ausspricht, sondern als Resultat der öffentlichen Meinung, wie sie sich im gesunden Urtheil der Wiener Musiker aus einem langjährigen Zersetzungs- und Läuterungsprocesse aller möglichen Für und Wider entwickelt hatte.

Am 5. Januar 1826 schreibt Seifried im schroffsten Gegensatz zur Gottfried Weber'schen Ansicht an Gottfried W.:

„Nach der in Wien allgemein angenommenen Meinung hinterliess Mozart alle Sätze bis zum inclusiven Hostias ausinstrumentirt." Hiermit stimmt unsere Handschrift der Nummern VIII und IX mit ihrem Konzept Charakter und ihren wichtigen, bisher unbekannten, Varianten, hiermit stimmen die ausserordentlichen Umstände der anonymen Bestellung, welche das Dupliciren der Partitur zur dringenden Nothwendigkeit machten, hiermit stimmt der aus Süssmaier's eigenen Kunstgebilden nachgewiesene Mangel einer höheren Befähigung, welcher durch Mozart's Aeusserung noch bestätigt wird, hiermit stimmen die aus dem vollständigen Autograph der ersten Nummer des Requiems, aus der geschichtlichen Probe des Lacrymosa und der kompleten Originalpartitur des Titus bewiesenen Unwahrheiten Süssmaier's.

Die Besprechung der weiteren Versicherung Seifrieds, dass Süssmaier die 3 letzten Nummern (Sanctus Benedictus und Agnus) im Entwurfe Mozarts vorgefunden, einer Versicherung, welche sich sowol durch die theilweis abgeschmackte und überladene Instrumentation als durch die theilweis schülerhafte und fehlerhafte Führung der orchestralen Mittelstimmen in dem seinem wesentlichen Gehalt nach so köstlichen Benedictus als leider nur allzurichtig documentirt, behalten wir uns für ein ander Mal vor, und lassen es vorderhand bei der Kritik der IX ersten Sätze Requiems mit Einschluss dessen, was wir früher und anderen Orts darüber geäussert, bewenden. Vergl. Kahnts Musikzeitung 1877, Nr 32. Hahn's „Tonkunst" 1879 Nr III VII, und XIII und Kreuzzeitung 190—193 und Nr 203 bis 206 1881. Da wir die Mozartisch-Süssmaier'schen Manuscripte, welche auf der K. K. Bibliothek liegen, nur aus den Beschreibungen solcher, die dieselben gesehen, aus dem Stadler-André schen Abdruck der Mozart'schen Vocal-reinschriften vom Jahr 1829 und aus der Breitkopf'schen Requiem-Ausgabe vom Jahre 1800, welche mit Ausnahme der in den II ersten Nummern fehlenden Bezifferung ein im Wesentlichen getreuer Abdruck des Mozart-Süssmaier'schen Manuscripts sein soll, kennen, so darf uns nicht zugemuthet werden, für eine möglicher Weise nicht vollkommene Uebereinstimmung der uns zu Gebote gestandenen Quellen mit jenen Wiener Manuscripten die Verantwortung zu tragen.

Bei den Aufzählungen der Handschriften im Klavierlehrer vom 15. September d. J. haben wir eine, deren Beschreibung uns eben jetzt erst zu Gesicht kommt nicht erwähnt. C. M. v. Weber, unser grosser Tondichter, schreibt in einem Brief aus Dresden vom 29. Nov. 1825 unter Anderem:

„Bei meinem vielen Herumfragen bei den ältesten Mitgliedern der Kapelle (nach einem Manuscript des Mozart'schen Requiems) habe ich eine geschriebene Partitur aufgefunden, die dem verstorbenen Sänger Mariottini gehörte, und nach welcher das Requiem hier aufgeführt worden, ehe es gedruckt war."

Diese Mariottinische Handschrift enthielt aber blos das Requiem und das Dies irae, d. h. die ersten 7 Nummern des Requiems, (wie C. M. v. Weber im weiteren Verlauf seines Briefs bemerkt), unsere aufgefundene Handschrift aber blos Nr. VIII und IX. Da nun unser Manuscript (s. oben) von einem Complex vorangehender Bogen offenbar abgelöst ist, so könnte es sehr leicht sein, dass die Mariottinische Copie, die gleichfalls eine ganze Anzahl wesentlicher Varianten enthält, eben die von unserer Handschrift abgelösten Theile zur Vorlage gehabt hätte. Wie dem auch sei, die Hauptsache sind wieder die Varianten. Nachdem C. M. v. Weber deren drei aus der ersten Nummer (Requiem sammt Kyrie) mitgetheilt, zieht er die merkwürdige, mit dem Resultat unserer bisherigen Forschung vollständig zusammentreffende scharfsinnige Pointe:

„Dies sind schon Abweichungen, die von verschiedener Art, aufzuschreiben, herrühren und nicht blos des Abschreibers Werk sein können." — Auch diese Mariottinische Handschrift der Nummern I bis VII ist, wie unsere Handschrift von VIII—IX, vollständig beziffert. Mariottini zeigte seine Handschrift in der ersten Hälfte der 1790er Jahre dem damaligen Dresdener Kapellsänger Mieksch späterem Archivar der Königl. Musikalien in Dresden. Da nun letzterer den von C. M. v. Weber mitgetheilten Varianten im Jahre 1826 noch ein halbes Dutzend weiterer Varianten beifügte, so liesse sich, wenn die Mariottini'sche Handschrift nicht mehr aufzutreiben wäre, aus den von C. M. Weber und Mieksch mitgetheilten, sich ergänzenden Varianten die ursprüngliche Gestalt der VII ersten Nummern des Requiems zur Noth wiederherstellen. Ich sage „zur Noth", weil uns die unvollständigen Mittheilungen jedes Einzelnen dieser Herren die Frage nahe legen müssen, ob nicht noch eine weitere Zahl von Varianten, in der Mariottinischen Handschrift sich verborgen hatte? Ich sage aber auch deshalb „Zur Noth", weil uns ohne die Handschrift selbst auch die ursprüngliche Bezifferung der Nummern III bis VII abgehen würden. In No. I und II haben wir sie bekanntlich aus andern Quellen vollständig, und in No. VIII und IX haben wir sie — Dank dem neuen Fund — gleichfalls vollständig, aber in den Nummern 3, 4, 5, 6, 7 haben wir die Bezifferung (mit Ausnahme weniger Takte) nicht, was um so mehr zu bedauern

ist, als dieselbe, so weit wir sie kennen, sich öfter obligat, d. h. unentbehrlich für eine Aufführung zeigt! Solche Stellen bezeichnet Mozart gewöhnlich mit „Solo“ — aber auch ohne Beiwort kommen obligate Stellen vor, z. B. die 4 Achtel, welche den Kanon „sed signifer“ (im Domine) einleiten, gewinnen durch eine geschmackvolle Ausführung der im Mozart'schen Konzept vorgeschriebenen Bezifferung entschieden an Wohlklang! Das Mozart'sche „Solo“ mit „senza Organo“ oder „Tastosolo“ zu übersetzen, wie es die bisherigen Herausgeber gethan, ist grundfalsch! Somit lasse sich also mit Hülfe der Mariottini'schen Handschrift in den sieben ersten Nummern des Requiems und mit Hülfe unserer Handschrift in den Nummern VIII und IX die ursprüngliche Gestalt sämmtlicher ersten 9 Sätze des R. herstellen. Natürlich müssten auch sämmtliche Varianten, welche Mozart beim zweiten Aufschreiben d. h. in den autographen Vocalreinschriften der Nummern II bis IX (incl.) sowie in der kompleten autographen Reinschrift der I. Nummer nachträglich anbrachte, gleichfalls zu Rathe gezogen und sofort mit aufgenommen werden! Die Mariottini'sche Handschrift befand sich im Jahr 1826 im Besitz des Kammermusikus Rothe jun. in Dresden, was ich für alle Fälle bemerke, um der Nachforschung auf die Spur zu helfen.

Und nun noch ein merkwürdiges Zusammentreffen am Schluss des C. M. v. Weber'schen Briefes vom Jahre 1825 steht: „Ausserdem hat man mir erzählt, André in Offenbach habe eine Skizze von Mozarts Hand von dem Requiem, welche er als Schatz und Geheimniss bewahre.“ Diesen „Schatz“ gehoben, den langjährigen Zauber dieses „Geheimnisses“ gebrochen und die kritischen Konsequenzen daraus gezogen zu haben, war dem Verfasser dieser Aufsätze 56 Jahre später vergönnt. Hiermit kehre ich zum Anfang meines Schreibens zurück und danke Ihnen, geehrter Herr Professor, für das Vertrauen und die Ehre, mich bei dieser Gelegenheit zum Mitarbeiter Ihres vielgelesenen Blattes berufen zu haben.

G. Pressel in Steglitz bei Berlin.

Die Nummer 236 der Kreuzzeitung bringt folgenden bemerkenswerthen Aufsatz in Sachen des Mozart'schen Requiems:

In den Streit über die Aechtheit des Mozart'schen Requiems, welcher vor der Auffindung des Graf Walsegg'schen Manuskripts in den zwanziger Jahren mit der grössten Leidenschaft und Einseitigkeit geführt worden ist, wurde auch unser grosser Tondichter C. M. v. Weber hineingezogen. Leider wurden in der Hitze des Gefechts seine Worte gänzlich überhört, und als der Streit ausgetobt, verfielen sie vollends der Nichtbeachtung und Vergessenheit. Daher kommt es, dass weder sein Sohn M. M. v. Weber, noch andere Biographen dieser Worte bis heute Erwähnung gethan, und doch verdient die Ansicht C. M. v. Webers wegen des seltenen kritischen Scharfsinns, der sich in ihr ausspricht, der Nichtbeachtung entrissen zu werden. C. M. v. Weber schreibt in einem Brief vom 29. November 1825 aus Dresden unter anderem folgendes:

„Bei meinem vielen Herumfragen bei den ältesten Mitgliedern der Kapelle nach dem (Mozart'schen) Requiem, habe ich eine geschriebene Partitur aufgefunden, die dem verstorbenen Sänger Mariottini gehörte, und nach welcher das Requiem hier (in Dresden) aufgeführt worden, ehe es gedruckt war“ (Gedruckt wurde es 1800.) „Hier hab ich folgende Abweichungen gefunden etc. etc.“ Nachdem C. M. v. Weber erst drei Varianten aus der ersten Nummer des Requiems mitgetheilt, so entfallen ihm die denkwürdigen Worte: „Dies sind schon Abweichungen, die von verschiedener Art aufzuschreiben herrühren, und nicht bloss des Abschreibers Werk sein können.“ (!)

Den Verfasser der früheren Artikel in „Sachen des Mozart'schen Requiems“ (No. 202—205 unsers diesjährigen Blattes) machten wir auf diese Worte C. M. v. Webers erst in diesen Tagen aufmerksam. Da es auch ihm beschieert war, eine Handschrift (die Nummern VIII und IX, die von C. M. v. W. aufgefundene enthielt die Nummern I—VII) aufzufinden, da auch er aus Varianten ganz dieselben kritischen Resultate zog, so konnte ihm keine grössere Genugthuung widerfahren. Die wenigen, aber inhaltsreichen Worte unseres C. M. v. Weber bergen im Keim das neue Verfahren, das Pressel in der Kritik des Mozart'schen Requiems einschlug und durchführte. In den bis jetzt ganz unbekannten Varianten einer Handschrift hat Pressel den Faden gefunden, der uns durch das dunkle Labyrinth der Widersprüche, das die Requiemsforschung bis jetzt gefangen hielt, zum lichten Ausgang leitet. Das Verdienst, eine solche Handschrift aufgefunden zu haben, verschwindet ganz neben dem Verdienst, den richtigen kritischen Gebrauch davon gemacht zu haben! Die Nachricht, welche mehrere politische Zeitungen Berlins und Wiens brachten, dass die ganze Originalpartitur des Requiems gefunden worden sei, beruht auf einem reinen Missverständniss, an dem Pressel ganz und gar unschuldig ist. Was der Kustos der Wiener Hofbibliothek, Herr Dr. Faust, hierüber schrieb, geht daher von einer irrthümlichen Voraussetzung aus und zeigt sammt der Kritik, die dieser würdige Herr ganz nach der alten, zu keinem Resultat führenden Schablone ausübt, dass er weder die in unserem Blatt noch die im „Klavierlehrer“ erschienenen Kritiken Pressels gelesen haben kann.

R.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 26. Oktober.

Zu dem ersten Trio-Abend der Herren de Ahna, Barth und Hausmann erhielt ich die Eintrittskarte erst am Morgen des Konzerttages. Obgleich sie aber

Vorzug an den Herrn Berichterstatter, welcher das Konzert besuchen sollte, weiterbefördert wurden, gelangten sie doch nicht rechtzeitig in seine Hände, und bin ich demzufolge ausser Stande über dieses Konzert, in welchem u. A. ein neues Trio des mit dem Mendelssohn-Preise gekrönten jungen Komponisten Fritz Kaufmann zur Aufführung gelangte, einen Bericht zu bringen.

— Konzert des Pianisten Alfred Reisenauer am 31. Oktober in der Singakademie. Dieser junge 18 jährige Pianist verdankt seine Ausbildung zweien Meistern, den Herren Louis Köhler und Franz Liszt. Das Programm schon kennzeichnete ihn als guten Musiker. Es enthielt Beethovens Cis moll Sonate, Pastorale Capriccio von Scarlatti-Tausig, Rondo A moll von Mozart, Etüde A moll von Chopin, Carneval von Schumann, Variations sérieuses von Mendelssohn, Notturno aus den Liebesträumen von Liszt, Barcarole von Rubinstein, Menuett von Moszkowski und Liszt's ungarische Rhapsodie Nr 9. Dass er dieses Programm mit ungeschwächten Kräften zu Ende führte, zeugte von seiner vortrefflichen Körperkonstitution, dass er die Werke so verschiedenartiger Komponisten in ihrer Eigenart zum Ausdruck zu bringen vermochte, von hoher geistiger Intelligenz. Eine Enttäuschung bereitete dem Hörer allerdings der erste Satz der Cis moll Sonate. Er klang wie eine von einem Schüler gespielte Etüde, so gleichmässig, so klar und so seelenlos. Jenes Clair obscur der Stimmung, jenes milde Weh, welches über dem himmlischen Satze ausgebreitet ist, suchte man in der Darstellung vergebens. Der zweite Satz („une fleur entre deux abimes“) und der dritte mit seiner sich gegen das Geschick aufbäumenden leidenschaftlichen Stimmung gelangen, bis auf einige Unklarheiten im letzteren, vortrefflich. Das technische Rüstzeug welches sich Herr R. in guter Schule angeeignet, befähigt ihn die grössten Schwierigkeiten glänzend zu überwinden. Was ihm heute z. B. im Carneval misslang, scheint nur der tückische Kobold „Zufall“ verschuldet zu haben. Zuweilen ist der Ton noch etwas trocken, demzufolge erschienen die Werke der Romantiker, welche er spielte, nicht immer mit jenem romantischen Hauch umkleidet, welcher ihnen einen so eigenartigen Reiz verleiht. Die psychische Entwicklung des Jünglings aber wird wohl auch die Stimmung derartiger Werke seinem Verständnisse voll und ganz erschliessen und dürfte Alfred Reisenauer einstens als einer der ersten unter den grossen Pianisten unserer Zeit glänzen, denn Temperament, vorzüglich gebildete Technik und feines musikalisches Gefühl vereinigen sich in ihm zu schöner Einheit.

Emil Breslaur

Das erste Abonnements-Konzert der Herren Xaver Scharwenka, Emil Sauret und Heinrich Grünfeld, am 1. Nov., versammelte eine zahlreiche Zuhörerschaft, welche durch die grossentheils sehr schönen Gaben des Abends hoch erfreut wurden. Das Trio G moll von H. v. Bronsart für Klavier, Violine und Violoncell, welches den Anfang machte, ist ein bedeutendes Werk, ausgezeichnet durch Tiefe und Eigenart der Empfindung. Seine Grundstimmung ist eine elegische, oft bis zum Tragischen gesteigert. Der grossartigste der 4 Sätze ist das Adagio, welches theilweise ergreifend wirkt. Die Ausführung dieses Trio's von Seiten der Konzertgeber war eine herrliche Leistung. — Herr Scharwenka spielte die Liszt'sche Polonaise in C moll, und bethätigte darin seine allgemein bekannten technischen wie geistigen Vorzüge. Mit dem höchsten Grade aller virtuosen Fähigkeiten und einem äusserst nüancenreichen Anschlag, verbindet er eine charakter- und poesievolle Auffassung, die auch die feinsten Einzelheiten durchdringt. — Herr Grünfeld trug eine schöne, gesangreiche Romanze (Op. 10.) von Philipp Scharwenka mit jenem edlen Ton und Ausdruck vor, der ihn zu einem der ersten Künstler seines Faches macht. — Herr Sauret erfreute durch Solo-Stücke zunächst „Berceuse“ eigner Komposition, die nicht bedeutend war, aber die eminente Künstlerschaft des Geigers Sauret zeigte, namentlich jene Seite derselben, die ihm die Herzen des hiesigen Publikums sofort eroberte: den ungemein süssen, weichen, liebeswürdigen Ton. „Sarabande“ und "Tambourin", aus einer älteren Suite von Leclair, spielte Herr Sauret mit Feinheit und glänzender Bravour. — Der schwedische Sänger Herr Elmblad, der mehrere Lieder sang, besitzt zwar eine sehr vollttönende Bass-Stimme, theilt aber mit vielen modernen Sängern die Untugend, die Stimme, anstatt sie zu einem festen Tonstrahl zu verdichten, in einen breiten und sehr unschönen Klang zerflattern zu lassen. — Den Beschluss machte ein eigenthümliches, aber nicht schönes Tonstück Suite von Popper für 2 Violoncelli ohne Begleitung — eine Instrumentenwahl, die Erfreuliches niemals zu Wege bringen kann. Herr Hugo Dechert, welcher bei der Ausführung dieses Stückes mitwirkte, erwies sich als ein würdiger Partner des Herrn Grünfeld. — Schliesslich haben wir den prachtvollen, von Herrn Bechstein gestellten Flügels zu erwähnen, der die künstlerischen Leistungen Scharwenka's erst zu vollster Geltung gelangen liess. W.

Am 3. November gab der unter Herrn R. von Hertzberg stehende Dom-Chor sein erstes geistliches Konzert in der Domkirche. Auch diesmal blieb der dem transcendentalsten Idealismus huldigende Chor seiner schönen Gepflogenheit treu, uns die unvergänglichen Schätze altitalienischer Kirchenmusik zu erschliessen. An diesem Abend ward dieselbe lediglich durch die venetianische Tonschule in ihren zwei Hauptphasen vertreten. Die ältere venetianische Schule vertrat ihr glänzendster Meister Johannes Gabrieli (1557—1612, die Programme enthalten irrthümlicherweise nur die Jahreszahl 1556) mit seinem farbenprächtigen Chore „Herr, der Du bist vormals gnädig gewesen Deinem Lande etc.“; die jüngere venetianische Schule vertrat ebenfalls ihr genialster Meister, Antonio Lotti (1667—1740 die Programme enthalten, wunderlich genug, die Jahreszahlen 1717—1740), mit seinem weltberühmten 8stimmigen Crucifixus, für den Domchor der Höhepunkt seiner Leistungen an diesem Abend. Die Knabenstimmen traten überhaupt in diesem Konzert nicht mehr so gegen die Männerstimmen in den Hintergrund, wie es noch im vorigen Jahre der Fall war. Je leidenschaftlicher, inbrünstiger im Laufe

der Zeiten die kirchliche Tonsprache wird, desto mehr machen sich die Schattenseiten der Sitte, Knabenstimmen an Stelle der Frauenstimmen treten zu lassen, bemerkbar. — Die deutsche geistliche Musik war fast in all ihren wichtigen Jahrhunderten vertreten. Zunächst durch Melchior Franck (1580 bis 1639), der sowohl Kirchenkomponist als auch geistlicher Liederdichter war, von dem hier die gemüthsvolle, innige 5stimmige Motette „Herr Jesu Christ! Dich zu uns wend" gesungen wurde. Dann durch Joh. Sebastian Bach, den Heros der evangelischen Kirchenmusik (1685—1750), durch die äusserst kunst- und ausdrucksvolle 8chörige Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf". Ferner durch den Ebengenannten berufenen Propheten Mendelssohn-Bartholdy, von dem ein „Kyrie eleison" und ein „Heilig, heilig, heilig ist Gott, der Herr Zebaoth" (nach Jesaias 6, Vers 3) vorgetragen wurde. Namentlich das „Heilig" war von imposanter, erhabener Wirkung. — Die Lebenden vertrat ausserordentlich glänzend Martin Blumner mit seinem ebenso tief empfundenen, als vollkommen wohllautenden Chore „Selig sind die Todten". — Das Konzert unterstützte zunächst Herr Otto Dienel, welcher den ersten Satz seiner Orgelsonate in d moll vortrug. Die Komposition verdient, abgesehen vom Nebenthema, das mit seiner tänzelnden, menuettenhaften Rhythmik unangenehm zum sonst behaupteten geistlichen Ernst kontrastirt, volle Anerkennung. — Entzückend war wieder Frau Natalie Schröder, welche mit einer ganz eigenartigen Süssigkeit und Seelenfülle Cherubini's „O salutaris hostia" (auch ein Sanctus) und Händel's Arie aus Josua „O hätt' ich Jubals Harf'" sang. — Endlich ist noch Herr Kammermusiker Hans Hasse lobend zu erwähnen, der mit schon oft gerühmter Innigkeit und Reinheit der Intonation auf der Violine ein Abendlied von Schumann und ein sehr ansprechendes Adagio von Albert Becker vortrug. Alfred Kalischer.

Die Pianistin Fräulein Toni Rudolf aus Wien gab am 5. November ein Konzert in der Sing-Akademie. Mitwirkende waren Fräulein Maria Gorsky, Konzertsängerin aus Petersburg und die Berliner Sinfonie-Kapelle. Wir hörten von der Konzertgeberin, welche eine Schülerin von Frau Essipoff sein soll, Rubinstein's D-moll-Konzert, Nocturne Des dur und Ballade G-moll von Chopin. Der Eindruck, welchen wir von Rubinstein's Konzert empfingen, war ein recht befriedigender. Wenn es auch dem Spiel an Kraft und Schärfe ermangelte, um gegen die wuchtigen Orchestermassen siegreich anzukämpfen, die es übrigens auch nicht selten an der bei jeder Begleitung so nöthigen Diskretion und an liebevollem Eingehen auf die künstlerischen Absichten der Solistin ermangeln liessen, so war es doch dafür weich und gesangreich, an einigen Stellen des Moderato assai sogar seelenvoll und tief empfunden. Auch noch andre gute pianistische Eigenschaften, die vornehmlich bei Chopin hervortraten, lassen sich der Konzertgeberin nachrühmen: Richtiger Gebrauch der Pedale, verständige Phrasirung, und getreues Festhalten an den Vortragsbezeichnungen des Komponisten. Alles dies in Betracht gezogen hätte der Erfolg des Frl. Rudolf jedenfalls ein guter sein müssen, wenn nicht ihre Technik an vielen Stellen hinter dem zurückgeblieben wäre, was wir von einem Künstler, der in der Sing-Akademie auftritt, zu fordern berechtigt sind. Suchen wir nun den Grund dafür in der Wahl zu schwerer Stücke, welche die Lehrerin verantwortlich zu machen wäre, oder in der lähmenden Befangenheit eines ersten Auftretens vor dem Publikum einer Weltstadt, so bleibt doch immerhin der jungen Pianistin anzurathen, ein öffentliches Auftreten erst nach einigen Jahren gründlicher Studien zu wiederholen. — Fräulein Gorsky, im Besitze einer angenehmen mezzo-Sopran-Stimme, die vornehmlich in der Höhe einige sehr schönklingende Töne hat, und auch musikalische Bildung verräth, beeinträchtigte die Wirkung derselben durch fortwährendes Tremoliren und zu häufige Anwendung des Brustton-Registers. A. Werkenthin.

Prüfungs-Konzert des Musikinstituts von August Rüdel in der Charlotten-Schule am 6. November. — Nach Allem, was hier Ref. an Leistungen im elementaren wie im mittleren und hochentwickelten Klavierspiel vernommen, bekennt er offen und gern, dass Herr Rüdel ein sehr tüchtiger Klavierlehrer ist, der den ihm anvertrauten Zöglingen eine gründliche musikalische Durchbildung zu Theil werden lässt. — Wie jedes Institut, so hat auch dieses seinen „Stern". Hier sind es zwei „Sterne", die hervorgehoben zu werden verdienen, nämlich Clementine Engelmann und Herr Emil Collin. Die Erstere, ein junges, zartes, kaum 14 jähriges Geschöpfchen, überwand die Schwierigkeiten des Hummel'schen A moll-Konzerts (1. Satz) wie spielend. Dazu war Alles mit schönstem musikalischen Geschmack vorgetragen, ebenso Chopin's Berceuse in Des. — Herr Collin spielte das ganze G moll-Konzert von Mendelssohn nicht allein mit guter, sicherer Technik, sondern — was viel schätzenswerther ist — mit dem eigentlichen Kennzeichen des wahren Talentes, nämlich mit feurigster Begeisterung. — Uebrigens soll auch nicht verschwiegen werden, dass die pädagogische Seite des Unterrichts insofern nicht immer gewahrt erscheint, als den Zöglingen mitunter zu schwierige Aufgaben gestellt werden. Hier sei nur an Chopin's sehr schweres D-moll-Scherzo erinnert, das für die vortragende junge Dame viel zu schwer war. — Eine willkommene Beigabe fand diese Aufführung durch die Mitwirkung von Frl. Franziska Hirschberg, welche wohlklingend und kunstverständig Gesänge von Eckert, Franz, Hiller und Schumann vortrug. Alfred Kalischer.

Am 7. November veranstaltete der Komponist Herr Philipp Rüfer in der Singakademie ein Konzert, worin er fast ausschliesslich eigene Kompositionen vorführte. Der Kammermusik gehörte sein Quartett in Es (op. 31), ein Violoncellstück No. 3 aus op. 13 und das B dur-Trio (op. 34) an, der Gesangmusik ein Mailied (op. 18) für drei Frauenstimmen und ein Wiegenlied No. 2 aus op. 19. Dieser Abend brachte es aufs neue zur Klarheit, dass Herr Rüfer zu den berufensten Komponisten der jüngsten Gegenwart, ja zu den selten begabten Künstlern gehört. Alle Vorzüge seines Geistes traten in den Werken, welche

derselbe heut vorführte, glänzend hervor. Diese sind vor allem sichere Beherrschung der Sonatenform und melodische Beseelung der gesammten thematischen Entwickelung. Da lebt und webt Alles im wahren Musikelemente in edel-vornehmer Empfindung. Nach den hier vorgeführten Erzeugnissen der Räfer'schen Muse würde man annehmen dürfen, dass sich dieser Componist in olympischer Heiterkeit mit all ihrem graziösen Zauber besonders wohlgefällt, das Leiden, Ringen und Kämpfen scheint entweder nicht vorhanden zu sein, oder es ist glücklich überwunden. Was nun Räfer, auch wenn man sich ganz auf seinen ihm natürlich gegebenen Standpunkt stellt, noch immer mehr beherzigen muss, ist Zweierlei. Erstens das Wesen des künstlerischen Kontrastes. So würde zum Beispiele das Quartett-Adagio mit seiner idealschönen Sehnsuchtsfülle unendlich gewinnen, wenn es kontrastirende Momente in sich hätte, während so die Gefahr der Monotonie gar zu sehr darüber schwebt. Ein zweites sind die musikalischen Ideen als solche. Dass ohne dieses eigentliche Gnadengeschenk des Weltenschöpfers kein wahrhafter Tonmeister denkbar ist, dürfte Allen einleuchten. Aber es ist doch noch ein ander Ding, ob man die einem in Fülle zuströmenden Musik-Ideen ungeprüft von der Sonde des Reflexionsvermögens aufnimmt, oder nicht. Darum gilt in künstlerischen Dingen ebenso wie überall Pauli Weisheitswort „Drum prüfet Alles und das Beste behaltet." Zu dem als Behaltenswerthen würde ich z. B. das Hauptthema des Quartett-Finale nicht zählen. Schliesslich spreche ich noch den Wunsch aus, Herr Räfer möchte sich noch immer mehr in den unergründlichen Reichthum der Harmonie — nach dem mustergültigen Vorbilde eines Bach und Beethoven — vertiefen.

An der Ausführung all' dieser Kompositionen betheiligten sich ausser dem Komponisten die Herren Marsick, Moser, Kruse und Dechert. Herr Marsick, der ausgezeichnete Geiger, hatte wohl reichliche Gelegenheit sein glänzendes Spiel kund zu geben; manchmal aber geschah es in etwas dominirender Weise, wodurch das Wesen des Ensemble beeinträchtigt erschien. Räfer's Mailied für 3 Frauenstimmen trugen die Damen Hirschberg, Faller und Gorsky dem Publikum zu so grossem Wohlgefallen vor, dass sie es wiederholen mussten. In diesem Falle eine vox populi, die ich durchaus für keine vox dei halten möchte. Fräulein Gorsky allein sang noch ein Räfer'sches Wiegenlied, das trotz seiner Anklänge an Schubert's „Du bist die Ruh" ein herrlich empfundenes zartes Gebet genannt werden muss, und russische Lieder (?). Fräulein Gorski nimmt durch echt künstlerischen Vortrag vortheilhaft für sich ein, während die Tongebung selbst ja mancherlei Wünsche offen lässt.

Alfred Kalischer.

Konzert von Frl. Sophie Olsen, Pianistin aus Kopenhagen, 9. Nov. Frl. Olsen zeigte sich in dem Vortrag des Schubert'schen B dur-Trio's, der G-moll-Sonate und einer Novelette von Schumann, einer kleinen Humoreske von Grieg und des Chopin'schen B-moll-Scherzo's als eine musikalisch gut veranlagte und technisch wohlgebildete Klavierspielerin. Im allgemeinen fehlt jedoch noch ihrem Anschlag die Farbe, ihrer Auffassung die freiheitliche künstlerische Gestaltung. Wo sie einen Anlauf dazu nimmt, verfällt sie leicht in Uebertreibung, so bei dem Stück von Grieg und beim B-moll-Scherzo, welches auch im Tempo zu hastig war. Hier fiel uns auch die nur geringe Fähigkeit der Konzertgeberin, auf dem Klavier zu singen, am meisten auf. Sehr befriedigend war der Vortrag der Schumann'schen Sonate, vorzüglich gelang die Novelette. Alles in Allem bleibt Frl. Olsen eine Künstlerin, deren Weiterentwickelung zu schönen Hoffnungen berechtigt, wenn es ihr gelingt, die Technik ihrem Herzen unterthan zu machen. Von dem Königl. Kammermusiker Herrn Paul Rüdel, der mit seinem Bruder Albert wacker zum Gelingen des Schubert'schen Trio's beigetragen hatte, hörten wir noch das Andante aus einem Violoncell-Konzert von W. Taubert. Er errang sich den Beifall des Publikums durch sein gediegenes Spiel, mehr wohl aber noch durch die reizende Komposition, welche in einer edelgehaltenen Kantilene in schlichter, ernster Weise wahr und tief Empfundenes zum Ausdruck bringt.

A. Werkenthin.

Die Sängerin Fräulein Schmidtlein und der Violinist Herr Jos. Kotek hatten sich am 9. d. M. zu einem Konzert in der Singakademie vereinigt. In Zeiten normalen, ruhigen Konzertlebens würde es mir Freude gewährt haben, so berühmten, bereits durch wiederholtes Auftreten bekannten Künstlern ein neues Blatt in den Kranz ihres Ruhmes zu flechten, — bei dieser Konzertsturmfluth aber mögen sie es mir verzeihen, wenn ich mein Augenmerk mehr auf neue Personen und neue Werke richte und von ihnen nur sage, sie führten auch heute treffliche Werke in künstlerischer Vollendung vor.

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Hiller-Feier in Köln.

Die Tage des 23., 24. und 25. Oktober gestalteten sich für die hiesigen musikalischen Kreise zu einer ebenso herzlichen wie allgemeinen Festfeier zu Ehren Ferdinand v. Hiller's, der am 24. Oktober das 70. Lebensjahr und damit zugleich das 60. Jahr seiner ruhm- und erfolggekrönten Künstlerlaufbahn vollendete. Schon am Abend des 23. Oktobers hatten sich Lehrer und Schüler des Konservatoriums zu einer sinnreichen und in ihren Einzelheiten wohlgelungenen musikalisch-deklamatorischen Vorfeier in dem festlich geschmückten grossen Saale des Konservatoriums vereinigt. Nach dem Vortrage eines von den Schülern der Anstalt vorgetragenen Chores Hiller'scher Komposition richtete Musikdirektor Merthe als Vertreter des Lehrercollegiums eine warm empfundene Ansprache an den Gefeierten, die von diesem in seiner Scherz und Ernst geistreich-humoristisch verwebenden Weise herzlichst erwidert wurde. Hierauf folgten zwei musikalische Vorträge, nämlich ein Satz

aus dem als opus 1 erschienenen Klavierquartett, von vier jugendlichen Schülern der Anstalt vortrefflich zu Gehör gebracht, und zwei erst einige Tage zuvor entstandenen Frauenquartetten des Meisters, deren Aufführung insofern mit einer besondern Ueberraschung für ihn verbunden war, als das Manuskript ohne Wissen des Autors seinem Arbeitszimmer entwendet, vervielfältigt und in aller Heimlichkeit einstudirt worden war. An diese Vorträge reihte sich ein gelungenes, von Georg Kleinecke, Mitglied des Stadttheaters, verfasstes Festspiel, in welchem die allegorischen Figuren der Germania, der Musik, Gesangskunst und Deklamation dem Meister ihre Huldigungen darbrachten. Einige weitere Chöre Hiller'scher Komposition beschlossen das Ganze.

Der Montag, als der eigentliche Geburtstag, mag dem verehrten Jubilar trotz des vielen Schönen und Erhebenden, welches er in seinem Gefolge hatte, wohl auch ein Tag äusserster Anstrengung gewesen sein. Denn eine solche Anzahl von Briefen, Telegrammen, Adressen, Kränzen, Geschenken aller Art entgegen zu nehmen, Korporationen, Deputationen, Privatpersonen zu empfangen, zu begrüssen, anzuhören und in stets sich gleichbleibender Frische der Rede zu gebieten: Das ist wahrlich eine Aufgabe, zu deren Bewältigung es schon der körperlichen und geistigen Frische und Elasticität bedarf, deren sich der Jubilar bis zum heutigen Tage stets zu erfreuen gehabt hat. Von den Geschenken erregte besonders ein mächtiger Kranz der Wiener Concordia allgemeines Aufsehen, auf dessen Schleife in goldenen Lettern die Namen der berühmtesten Schriftsteller und Künstler — Laube, Ed. v. Bauernfeld, Hanslick, Brahms, Goldmark, Brüll u. s. a. — verehrungsvolle Grüsse und Wünsche überbrachten. Zu allen diesen Anstrengungen kam am Abend noch die Generalprobe zum „Saul“, welches Oratorium Hiller's die Konzertdirektion mit Beziehung auf die Geburtstagsfeier für das Programm des ersten diesjährigen Gürzenichkonzertes ausgewählt hatte. Nach dieser in aller Rüstigkeit vom Jubilar geleiteten Probe — schon in vorgerückter Nachtstunde — brachten ihm die vereinigten Musikkorps der in unserer Stadt garnisonirenden vier Regimenter vor seiner am Rhein gelegenen Wohnung ein Ständchen, welches in solch wuchtiger Besetzung und bei magischem Fackelscheine ausgeführt, von imposanter Wirkung war. — Die Aufführung des „Saul“ am Dienstag gestaltete sich zu einer höchst gelungenen und triumphreichen für den mit Tusch und Lorbeerkränzen empfangenen Komponisten, was ihn umsomehr erfreut haben mag, als das Werk, trotzdem es in Bezug auf Originalität der Erfindung und Ausbeutung des gesammten modernen Kunstapparates wohl für das bedeutendste Hiller's gelten dürfte, bisher von den deutschen Konzertinstituten arg vernachlässigt worden ist. Hoffentlich giebt der Erfolg dieser jüngsten Kölner Aufführung, zu deren Gelingen übrigens die Herren Gura, Hoffmann (vom hiesigen Stadttheater), Wastberg und Frl. Breidenstein als Hauptsolisten ihr Bestes beitrugen, einen erneuerten Anstoss, dem Werke in Konzerten grossen Stiles die gebührende Berücksichtigung zu Theil werden zu lassen. Nach dem Konzert vereinigte sich in den Räumen des Gürzenich eine auserlesene, überaus zahlreiche Gesellschaft zu einem solennen Souper, bei dem der Reden und Toasten kein Ende nehmen wollte.

Am Montag den 31. Oktober endlich, nachdem Hiller in der Zwischenzeit der Hamburger Huldigungsfeier persönlich beigewohnt hatte, veranstaltete ihm der hiesige Tonkünstlerverein als seinem Präsidenten einen Festabend, an welchem nur Werke des Gefeierten zur Aufführung gelangten. D.

Berlin. Der an der Neuen Akademie der Tonkunst durch den Tod Richard Wüerst's frei gewordene Lehrstuhl für höhere Komposition ist durch die Herren Prof. Albert Becker und Heinrich Urban wieder besetzt worden.

— Herr Karl Warmuth, Inhaber einer durch ihren gediegenen Musikverlag vortheilhaft bekannten Musikhandlung in Christiania ist vom Könige von Schweden zum Königlichen Hofmusikhändler ernannt worden.

— In dem zum Andenken an Mendelssohn am 4. November in Sommers Salon von der Berliner Sinfoniekapelle veranstalteten Konzerte debütirte die Klavierspielerin Fräulein Emma Krebenberg, eine Schülerin Emil Hoppe's, erfolgreich mit Mendelssohn's D moll Konzert.

— In bekannter Reichhaltigkeit, vortrefflicher, übersichtlicher und praktischer Anordnung und vorzüglicher Ausstattung ist ein allen Musikern lieb gewordener Gast, der handliche Eichberg'sche Musikerkalender im Verlage von Raabe und Plothow hier auch in diesem Jahre erschienen. Derselbe hat folgenden Inhalt: Lektionspläne, leeres Papier zu Notizen, Adressen und Musikalienstitel, Geburts- und Sterbetage berühmter Musiker, Bestimmungen des Gesetzes vom 11. Juni 1870 (betreffend das Urheberrecht von musik. und dramatischen Werken), Kaiserliches Patentamt, Allerhöchste Ordre betr. Widmungen von Musikalien an Se. Majestät d. Kaiser, Regeln über die Aussprache der italienischen Wörter, Tabelle akustischer Zahlen, Täglicher Notiz- und Stundenkalender, Statistisches über das Musikjahr 1880—1881 und über hier stattgehabte Konzerte und Opernaufführungen, Musikfeste, Unsere Todten, Denkmäler, Gesetzwesen, Neue Erfindungen, Musikzeitungen, Kritische Rundschau, Kurzer Führer durch die neueste Musikliteratur, Adresskalender aus Deutschland, Oesterreich-Ungarn und den Hauptstädten von Holland, Russland und der Schweiz mit den Musiker-Adressen, musikalischen Vereinigungen, Musikinstrumenten, Instrumentenhändlern und Verleihern u. s. w.

So vieles bringt das Büchlein. Es sei hiermit der Beachtung aller Musiker empfohlen, denn es ist ein unentbehrliches Hilfsbuch für die verschiedenen Zwecke unseres Berufes. E. B.

— Meyerbeer's Oper „Dinorah, oder die Wallfahrt nach Ploërmel“, die vor 22 Jahren zuerst in Paris mit grossem Erfolge zur Aufführung gelangte, wurde am 31. Oktober auch auf unserer Hofbühne gegeben. Der Text ist die schwache Seite des Werks, die Musik enthält unter vielen Schönheiten einige ganz geniale Nummern, steht aber an Werth der zu den Hugenotten und zum Robert nach.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Zu 4 Händen.

Bernhard Wolff: Geburtstagsfeier 6 Stücke op. 101. Daraus No. 2 Begrüssung, No. 4 Heiteres Spiel, No. 5 Tanz. Berlin, Raabe & Plothow.

— Mozart D-dur Sonate à mains,

besonders als Vortragsstücke durch ihre gute Klangwirkung empfehlenswerth.

Zu 2 Händen.

Stephen Heller: Notenbuch für Klein und Gross. 4 Hefte, op. 138

— Schumann, Kinderscenen, aber einfacher und kindlicher in der Empfindung. Berlin, Simrock.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Am 1 November fand die statutenmässige Generalversammlung statt. Der Vorsitzende, der erste Schriftführer und der Rendant gaben ihre Berichte über die materielle und ideelle Wohlfahrt des Vereins. Der Verein zählt jetzt 200 zahlende und 2 Ehren-Mitglieder. Der freiwilligen Vereinigung für den Sterbefall gehören 156 Mitglieder an. Das Vereinsvermögen beträgt am 1 Oktober 1881 Mk. 3063,56. Auf Antrag des Kuratoriums wird dem Vereinsrendanten unter herzlichem Danke Decharge ertheilt. Die Wahl des Vorstandes und des Kuratoriums für das Vereinsjahr November 1881/82 ergab folgendes Resultat. Es wurden gewählt zum Vorsitzenden Prof. Dr. Julius Alsleben, zum stellvertretenden Vorsitzenden Prof. Emil Breslaur, zum I. Schriftführer Dr. Alfred Kalischer, zum II. Schriftführer Xaver Scharwenka, Hofpianist, zum III. Schriftführer Dr. Hans Bischoff, zum Rendanten Albert Werkenthin, zum I. Ordner Rob. Dobritzsch, zum II. Ordner Aloys Hennes. Das Kuratorium besteht aus den Herren Prof. A. Haupt, Prof. A. Loeschhorn, Oscar Eichberg, Prof. Dr. R. Franck, Prof. Jähns, Otto Lessmann, Prof. E. Rudorff. Der vom Vorstande motivirte und vom Kuratorium empfohlene Antrag auf Remuneration des Rendanten und ersten Schriftführers wurde abgelehnt. — Darauf wurden folgende Anträge des Herrn Prof. E. Breslaur angenommen. a) **Es sollen auch ausserhalb der Provinz Brandenburg wohnende Musik-Lehrer und Lehrerinnen Mitglieder des allgemeinen Vereins werden können;***) b) Der betreffende Passus des allgemeinen Statuts (§ 4c) soll demgemäss abgeändert werden. Auch ein Antrag des Herrn Dr. A. Kalischer „Der Verein möge in den Wintermonaten zweimal monatlich Sitzungen halten, vorausgesetzt, dass die Behörde den Saal dazu bewilligt," findet die Zustimmung der Versammlung.

*) In der nächsten Nummer des „Klavier-Lehrer" werden die Bedingungen bekannt gemacht werden, unter denen der Eintritt von ausserhalb der Provinz Brandenburg wohnenden Musik-Lehrern und Lehrerinnen in den „allgemeinen" Verein erfolgen kann.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt (Berlin), Louis Köhler (Königsberg), Dr Ferdinand Hiller (Cöln), Dr. Oskar Paul (Leipzig), Dr. Emil Naumann (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 23. **Berlin, 1. Dezember 1881.** **IV. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,60 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Versuch einer geordneten Theorie der alterirten Akkorde.

Von **Alfred Kalischer.**

(Fortsetzung.)

Alterirte Nonenakkorde.

Da die Harmonielehre mit Allgemeingültigkeit nur den Nonenakkord auf der Dominante der Tonart sanktionirt, so wird naturgemäss auch in der Lehre von den alterirten Akkorden nur der Nonenakkord auf der Quinte der alterirten Scalen zu berücksichtigen sein. Die Kenntniss der alterirten Nonenakkorde gestaltet sich demgemäss so einfach wie möglich. - Wir haben im reinen C-dur den grossen Dominant-Nonenakkord g-h-d̄-f̄-ā und im reinen C-moll den kleinen Dominant-Nonenakkord g-h-d̄-f̄-as. Auf dem Wege der Alteration (stets durch das Medium der Wechseldominante) gewinnen wir aus jedem dieser Dominant-Nonenakkorde zwei alterirte Dominant-Nonenakkorde. Aus dem grossen Dominant-Nonenakkorde g-h-d̄-f̄-ā wird: a) g-h-d̄es-f̄-ā, d. i. der grosse Dominant-Nonenakkord mit erniedrigter Quinte — er ist in der I. alterirten Scala zu Hause, — b) g-h-d̄is-f̄-ā, d. i. der grosse Dominant-Nonenakkord mit erhöhter Quinte — er ist in der II. alterirten Scala heimisch.

Aus dem kleinen Dominant-Nonenakkorde g-h-d̄-f̄-as wird: a) g-h-d̄es-f̄-as, d. i. der kleine Dominant-Nonenakkord mit erniedrigter Quinte — er ist in der III. und V. alterirten Scala ansässig, b) g-h-d̄is-f̄-as, d. i. der kleine Dominant-Nonenakkord mit erhöhter Quinte; er ist der IV. alterirten Scala eigenthümlich.

Nach denselben Gesetzen, nach denen passende, wohlklingende Umkehrungen der leitereigenen Nonenakkorde zulässig sind, können auch von den alterirten Nonenakkorden Umkehrungen gebildet werden.

Es giebt also, wie aus nachfolgendem Notenbeispiel anschaulich wird, vier alterirte Nonenakkorde.

Alle sechs für die Tonica C passenden Nonenakkorde, sämmtlich auf deren Dominante G ruhend:

Dominant-Nonenakkorde.

Leitereigene Nonenaccorde — Alterirte Nonenaccorde

g h d̄ f̄ ā — g h d̄-f̄-as — g-h-d̄es-f̄-ā — g-h-d̄is-f̄-ā — g-h-d̄es-f̄-as — g-h-d̄is-f̄-as

Von der Behandlung der alterirten Akkorde.

Darf es nach dem Bisherigen als einleuchtend angesehen werden, dass die gesammte musikalische Harmonielehre als Stammakkorde a) 7 Dreiklangsarten, b) 14 Septi-

menakkordarten, c) 6 Nonenakkordarten anzuerkennen hat: so muss nun auch etwas Näheres darüber gesagt werden, wie die hier aufgestellten **alterirten Akkorde** zu verwenden sind.

Die Behandlung der alterirten Akkorde ist im Allgemeinen dieselbe wie diejenige der leitereigenen. Man kommt am besten fort, wenn man stets fest im Auge behält, **auf welcher Stufe der alterirten Tonleiter** der betreffende alterirte Akkord gebildet ist, und behandelt ihn dann ebenso wie den Akkord auf derselben Stufe der leitereigenen (d. i der ursprünglichen, natürlichen) Scala. Z B. den Quintakkord g-h-des etwa so, wie den Oberdominantdreiklang von C-dur und c-moll (g-h-d̄); oder den Quintakkord h-des-f etwa so, wie den Leitetondreiklang von C-dur und c-moll (h-d̄-f).

Dabei ist eine Fortschreitungsmaxime besonders genau zu beobachten: Ist in einem alterirten Akkorde der eigentlich **alterirte Ton durch Erniedrigung der Wechseldominante** hervorgegangen, dann **geht** derselbe bei der Akkordfortschreitung regelrecht **in die kleine Untersekunde** (z. Beispiel d-des-c. — Ist aber der eigentlich **alterirte Ton durch Erhöhung der Wechseldominante** erlangt, dann **geht** dieser Ton bei der Akkordfortschreitung der Regel nach **in die kleine Obersekunde** (z. B. d-dis-e). — Dieses Gesetz hat für alle echten alterirten Akkorde Gültigkeit, sowohl für die alterirten **Quintakkorde**, als auch für die alterirten **Septimen- und Nonenakkorde**.

Man kann sich diese **wichtigste Regel**, die bei der Stimmführung in alterirten Akkorden zu beobachten ist, auch noch durch folgendes technische Hülfsmittel sicher aneignen. Man vergegenwärtige sich mehr, dass jeder Dreiklang in seiner Grundlage 2 übereinandergebaute Terzen, jeder Septimenakkord 3 und jeder Nonenakkord 4 Terzen enthält. Dann beachte man hinsichtlich der alterirten Akkorde die **Eigenthümlichkeit, dass jeder echte,** aber gut zu gebrauchende alterirte Akkord (Quintakkord, wie Septimen- und Nonenakkord) **einmal eine verminderte Terz** unter den ihm zugehörigen Terzen an sich trägt. **Auf diese verminderte Terz ist allein Acht zu geben,** wo sie sich auch präsentiren möge. **Aus dieser verminderten Terz wird** nun bei der Fortschreitung der Regel nach **die Prime,** jedenfalls immer **der Einklang** (Unisono), und zwar so, dass der tiefere Ton der verminderten Terz steigt, während der höhere Ton derselben fällt. Steigen und Fallen bewegt sich hier immer um das Intervall der kleinen Sekunde; z. B. aus h-dēs wird c̄-ē; aus dis-f (etwa in g-h-dis-f) wird e-e. **Die verminderte Terz** ergiebt in der Umkehrung die **übermässige Sexte.** Wo also bei der Versetzung alterirter Akkorde aus der verminderten Terz die übermässige Sexte wird, schreitet diese letztere in die **Oktave,** oder bei weiteren Intervallen — jedenfalls immer in den **Einklang** (Unisono) und zwar so, dass hier umgekehrt der tiefere Ton der überm. Sexte fällt, während der höhere Ton derselben steigt; z. B. h-dēs ergiebt umgekehrt die überm. Sexte des-h, daraus wird c-c̄; ebenso dis-f umgekehrt f-dis, welches nach e-ē führt. Notenbeispiele werden das Gesagte besser veranschaulichen:

Wer dieses Gesetz fest im Auge behält, also die in den wohl verwendbaren alterirten Akkorden stets zum Vorschein kommende verminderte Terz, resp. übermässige Sexte, regelrecht behandelt, der wird leicht mit allen noch so komplizirten Formen der alterirten Akkorde fertig werden. — Nach diesen allgemeinen Bemerkungen über die Behandlung der alterirten Akkorde sehen wir uns die alterirten Quintenakkorde, Septimenakkorde und Nonenakkorde noch etwas spezieller an.

(Die 2. (Schlussabtheilung) folgt im nächsten Quartal.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, 25. Oktober.

Fräulein **Hedwig Reinadt,** ehemals Primadonna der Wiesbadener Kgl. Bühne, jetzt von Impresario Strakosch auf mehrere Jahre für Konzertreisen gewonnen, trat in einem sogenannten Elitekonzert im Wintergarten des Centralhotels zum ersten Male vor das Berliner Publikum. Den Ruf, der ihr voranging, hat sie nur zum Theil gerechtfertigt. Ihre Stimme

ist sehr umfangreich und sympathisch, ihre Kehlfertigkeit, besonders ihr staccato bewunderungswürdig, ihr Vortrag dramatisch belebt und soweit Virtuosen-Unarten denselben nicht beeinflussen, auch recht musikalisch. Aber schroffer Wechsel von p. und f., wenn er nicht in der Natur der Komposition begründet ist, Triller, deren Töne so schnell auf einander folgen, dass ihnen das Wesen des Tones verloren geht und der Zuhörer eine Trillermaschine vor sich zu haben glaubt, kecke Kadenzen, deren Schnelligkeit nur ein ungeübtes Ohr über ihre Unreinheit täuschen kann — solche Mängel dürfen einer Sängerin, welche als phänomenale Erscheinung gepriesen wird, nicht anhaften. Frl. R. sang drei Arien: Una voce poco fa aus Rossini's Barbier, eine aus Bellini's Puritanern und die zweite Arie der Königin der Nacht aus Mozarts Zauberflöte. Die letzte befriedigte mich am wenigsten, obgleich das Publikum über das allerdings meisterhaft ausgeführte staccato in Jubel ausbrach, aber es jubelte auch über unreine Kadenzen. Der Pianist Herr Fischhoff, welcher in diesem Konzert mitwirkte, zeigte in dem Vortrage des ersten Satzes von Chopin's F-moll Konzert und Liszts, Bülow gewidmeten Rhapsodie grosse technische Gewandtheit. Leider überragte der Virtuose den Künstler: Glanz und Pracht ohne Innerlichkeit. Unangenehm berührte zudem die Art, mit der er die Cantilene in Chopin's Konzert herausstach, anstatt sie seelenvoll herauszusingen. Der Violinvirtuose Herr Eugen Ysaye errang durch den trefflichen Vortrag von Wieniawski's D-moll-Konzert grossen und gerechten Beifall. Hohes Lob muss der unter Leitung des Herrn Laube stehenden Hauskapelle sowohl für die musikalische Art ihrer Begleitung, sowie für die schwungvolle Ausführung der Orchesterwerke gespendet werden.

Am 19. November brachte Herr Hofmusikdirektor Bilse im Konzerthause das letzte Werk des verstorbenen Professor R. Würst: Tanz der Käfer, Mücken und Fliegen zur Aufführung. Das neckische, äusserst charakteristische, fein und kunstvoll instrumentirte Stück, das zur vollendeten Darstellung gelangte, gefiel sehr und musste wiederholt werden. Demselben ging das Adagio aus Würst's „Russischer Suite“ mit dem Violin-Solo voran. Den beiden Stücken folgte Schubert's Trauermarsch. Dieser feine Zug der Pietät gegen den Verstorbenen wurde als ein schöner Beweis von der politesse de coeur Meister Bilse's, von allen Seiten anerkannt. Emil Breslaur.

Dienstag den 14. November in der Singakademie Konzert des Pianisten Heinrich Ordenstein unter Mitwirkung der Konzertsängerin Frl. Anna Mirano. Der junge Künstler ist dem Berliner Publikum schon aus seiner Mitwirkung bei dem zweiten Konzert des Violin-Virtuosen Marsick vortheilhaft bekannt. Auch in diesem Blatt fand damals sein Talent und Können Anerkennung und Lob. Es würde deshalb unsere heutige Besprechung nur eine Wiederholung des schon Gesagten, im günstigsten Falle eine Erweiterung sein, wenn er ebenso gut gespielt hätte wie an jenem Abend. Zu unserem Bedauern war dies nicht der Fall. Wir wollen deshalb, um gerecht zu sein, das minus seiner diesmaligen Leistung durch das plus der früheren ergänzen, und eine endgültige Entscheidung auf eine nochmalige spätere Begegnung verschieben. Es gilt für Herrn Ordenstein eine Scharte auszuwetzen, und er wird sich gewiss als ein tapferer Kämpe zeigen. Welcher gute Feldherr hätte nicht mal eine Schlacht verloren?!

Frl. Mirano sang „Mainacht“ von Brahms und „Aufenthalt“ von Schubert, zum Schluss noch zwei Lieder von Jensen und Schumann. Ihr Stimm-Material ist nicht übel, indess nur noch wenig gebildet, ihr Vortrag unfrei und schülerhaft. Hat denn das Fräulein gar Niemanden, der ihm dies vor dem Konzert sagte, und die Kritik vor der Unannehmlichkeit bewahrte, es nachher thun zu müssen. Es ist nichts peinlicher, als sehen zu müssen, wie eine tüchtige Kraft durch so frühes Hervortreten an die Oeffentlichkeit sich selbst um allen Kredit bringt.

Montag, den 21. November in der Singakademie Konzert mit Orchester von Helene Geisler und Felix Meyer. Ein sehr gutes Konzert, beides ausgezeichnet tüchtige Künstler. Frl. Geisler, eine Pianistin, die über eine vortreffliche Technik gebietet, einen schönen, klangvollen Anschlag hat, musikalisch verständnissvoll und mit Empfindung vorträgt. Herr Meyer, der, seit wir ihn nicht gehört, an Fertigkeit, Adel des Tons und Lebendigkeit der Auffassung ganz bedeutend fortgeschritten ist. Von der ersteren hörten wir Beethoven's G-dur Konzert. Ist dies schon eine grosse künstlerische That, denn es ist eins der schwersten Beethoven'schen Konzerte, wenn nicht das schwerste, so ist es eine noch grössere, es aus dem Gedächtniss zu spielen. Frl. Geisler zeigte dadurch, dass sie, nicht zufrieden mit dem, was sie bis jetzt durch ihr schönes Talent errungen, unermüdlich fleissig ist, an den höchsten Aufgaben der Kunst ihr Können weiter zu entwickeln. Was ihr heut dabei noch nicht ganz gelungen, können wir füglich der gewissen Befangenheit zuschreiben, unter welcher sie vornehmlich im ersten Satz sichtbar litt. Im übrigen war jedoch dies Konzert, wie die beiden letzten Sätze des Chopin'schen in E-moll, die sie zum Schluss spielte, eine ganz vortreffliche Leistung. Interessant war es für uns, nach dem Spohr'schen D-moll-Konzert, welches wie alle Geigen-Kompositionen dieses Meisters durch edle Kantilenen und graziöses Passagenwerk entzückte, Ph. Rüfer's Violin-Konzert in D-moll kennen zu lernen. Es ist sehr schwer, und da man es merken konnte (dies soll jedoch Herrn Meyer kein Vorwurf sein, der die Schwierigkeiten spielend überwand), verhältnissmässig dankbar. Zog man die naheliegende Parallele mit dem Konzert Spohr's, so trat die Einfachheit und Klarheit, die echt violinmässige Behandlung des obligaten Instrumentes bei dem Werke dieses Meisters in den Vordergrund, während in dieser Beziehung das Rüfer's (er ist eben kein Geiger) Mängel aufwies. Inhaltlich ist jedoch letzteres bei weitem bedeutender, und gestehen wir freudig zu, dass uns seit lange das Werk eines jüngeren Meisters nicht solch andauerndes Interesse abgewonnen hat. Den ersten Satz halten wir für den bedeutendsten, der zweite ist schön, aber etwas zu lang und verschwommen, ohne rechten Gegensatz in der formellen Anordnung, der dritte, wohl der populärste, hält sich vornehmlich im zweiten Thema nicht ganz auf der

Höhe des Uebrigen. Das Publikum nahm das Werk sehr beifällig auf. Die Sinfonie-Kapelle unter Jahn's Leitung war sehr brav. A. Werkenthin.

Die mit gespanntem Interesse erwartete erste Aufführung des zweiten Requiems in As-dur Op. 80 von Friedrich Kiel hat am Sonntag zur Feier des Todtenfestes seitens der Singakademie stattgefunden, und zwar, wie ich gleich vorweg bemerken will, mit grossem, uneingeschränktem Erfolge. Obgleich sich alle früheren Werke Kiel's auf dem Gebiete der kirchlichen Musik, wie sein erstes Requiem (1860), seine grosse Messe und sein Oratorium „Christus" in hohem Grade durch meisterhafte Beherrschung der kontrapunktischen Schreibweise auszeichnen, so erscheint mir doch sein neues Requiem als die reifste und vollendetste Schöpfung des gelehrten Komponisten, dem es hier in seltener Weise gelungen ist, die kunstvollen Formen des strengen Satzes derartig mit einer blühenden Melodik und edlen Harmonik zu inkarniren, dass das Ganze fast den Eindruck des frei Erfundenen macht, nach meiner Meinung der höchste Triumph, den die schwierige Kunst des kontrapunktischen Gestaltens überhaupt feiern kann. Aus diesem Grunde ist es kaum zweifelhaft, dass sich das schöne Werk binnen kurzem seinen Weg von Berlin aus nach allen den Städten bahnen wird, in welchen die Pflege ernster religiöser Musik zu einem Bedürfnisse geworden ist. Wegen Mangel an Raum muss ich mir leider eine eingehende Analyse des Werkes versagen, möchte aber wenigstens ganz kurz einzelne besonders hervorragende Sätze namhaft machen. Das „Dies irae", in welchem dramatisch bewegtes Leben pulsirt, enthält eine höchst karakteristische Wiedergabe der Textworte „Mors stupebit et natura" im Pianissimo des Chores. Ein sehr gelungener Satz ist das „Confutatis" reich an lebendigen Rhythmen und kunstvoller Stimmenführung. In dem „Offertorium" imponirt besonders die kühne Fuge über die Worte „Quam olim Abrahae promisisti". Sonst waltet meistens eine wohlthuende Milde des Ausdruckes und eine weiche lyrische Stimmung vor, wie sie dem Wesen einer Todtenmesse angemessen erscheint. Die Aufführung des Werkes seitens der Solisten, der Fräulein Anna Rüdiger und Hedwig Müller, der Herren Th. Hauptstein und M. Stange, sowie des Chores der Singakademie war eine recht gelungene; vielleicht wäre an manchen Stellen den leidenschaftlicheren Forte dem Stimmklange des Chores mehr jugendlich-energisches Feuer, eine schärfere Schneide zu wünschen gewesen, ein Mangel, der besonders auffällt, wenn man die bedeutende numerische Stärke der Sänger in Betracht zieht. Vor allem aber gebührt dem zeitigen Direktor der Singakademie, Herrn Prof. Blumner der wärmste Dank dafür, dass er seinen Einfluss dahin geltend gemacht hat, dass von jetzt an auch den Werken lebender Meister ihr Recht werde. Wie wohl er daran gethan hat, beweist der grosse Erfolg, den sowohl die Messe von Albert Becker als auch jetzt wieder Kiel's neues Requiem davon getragen hat. Die nächste Novität der Singakademie wird Vierling's weltliches Oratorium „Alarich" sein. Vivant sequentes!

Die von der K. Hochschule am 23. November in der Garnisonkirche veranstaltete Aufführung der Bach'schen Hohen Messe in H-moll gestaltete sich gleichzeitig zu einem ersten Versuche, das grossartige Werk, dem wir in Berlin bisher immer nur im Konzertsaal begegnet sind, auf sein eigentliches Feld, das weite Gotteshaus zu verpflanzen. Diese Neuerung verdient in jeder Hinsicht volle Anerkennung, da namentlich die gewaltigen Chöre, welche den eigentlichen Schwerpunkt der Messe bilden, erst hier unter dem akustisch günstigen Einflusse des grossen Raumes wie unter dem unmittelbaren Eindruck der gottgeweihten Stätte jene Tiefe und nachhaltige Wirkung auf die Seele des Hörers hervorzubringen vermögen, wie sie dem Geiste ihres Schöpfers vorgeschwebt hat. Bekanntlich ist die H-moll-Messe nicht aus einem Gusse entstanden. Vielmehr komponirte Bach, der Leipziger Thomaskantor, zuerst die beiden Sätze Kyrie und Gloria, um sie dem König-Kurfürst Friedrich August in Dresden als Zeichen seiner Ergebenheit zu überreichen. In dem betreffenden Dedikationsschreiben vom 27. Juli 1733, welches übrigens kein allzufreundliches Licht auf Bach's äussere Verhältnisse wirft, bittet er in der devoten Weise der damaligen Zeit um Verleihung des Titels „Hofkomponist", um sein Ansehen bei dem Leipziger Stadtrathe zu erhöhen. Nach drei Jahren erhielt er endlich den erbetenen Titel. Das Sanktus wurde vermuthlich 1735 geschrieben, im Jahre 1738 endlich war die Komposition der ganzen Messe vollständig beendet. So viel sich ermitteln lässt, ist jedoch das Werk in Dresden damals nicht zur Aufführung gekommen. Vielleicht war die ungewöhnliche Länge der Messe, ihr Stil und die grosse Schwierigkeit der Ausführung ihrer Verwendung beim katholischen Hochamte hinderlich, auch hatte wohl die damalige Zeit, welche noch ganz unter dem Einflusse der italienischen Opernbühne stand, kaum ein annäherndes Verständniss für die volle Grösse Bach'scher Musik. Nach Bach's Tode im Jahre 1750 kam die Partitur der H-moll-Messe in den Besitz seines Sohnes Emanuel, von welchem sie nach dessen Ableben 1788 auf den Musikdirektor C. F. G. Schwencke († 1822) überging. Von diesem hat der Komponist und Musikalienhändler Hans Georg Nägeli († 1836 in Zürich) die Messe gekauft und danach seine Ausgabe veranstaltet, aber nicht vollendet. Die erste Hälfte, Kyrie und Gloria, erschien 1833 zuerst im Druck, die zweite, alle übrigen Stücke enthaltend, erst 1845 bei Simrock. Die vollständige autographische Partitur befindet sich auf der Königl. Bibliothek in Berlin. Es bleibt im hohen Grade merkwürdig und fast unbegreiflich, wie die H-moll-Messe, die erhabenste Hinterlassenschaft Bach's, in der sein Genius wie mit der Kraft einer göttlichen Offenbarung zu den Herzen der Menschen redet, über hundert Jahre vollständig vergessen werden konnte, ehe sie zu neuem Leben wieder erweckt wurde. Das volle Verständniss für dieses in der Geschichte der Musik in einsamer Grösse und Herrlichkeit dastehende Werk ist erst unseren Tagen beschieden gewesen. Die Aufführung der überaus schwierigen Messe durch die K. Hochschule war eben so lange wie sorgfältig vorbereitet worden. Chor und Orchester, durchweg aus jungen und frischen Kräften zusammengesetzt, wetteiferten miteinander und er-

ledigten sich ihrer Aufgabe unter Leitung des Herrn Prof. Joachim mit wahrer Begeisterung für die Sache. Namentlich das Orchester klang wundervoll, die einzelnen Soloinstrumente waren vorzüglich besetzt. Beispielsweise habe ich noch nie im Osanna so glockenreine und sichere Trompeteneinsätze auf $\bar{a}$ und $\bar{h}$ gehört wie an jenem Abend. (Kosleck's lange Trompeten? E. B.) Die Gesangsoli waren durch die Damen Frl. Emmy Gumbel, Frl. Henriette Hildebrandt, sowie durch die Herren von der Meden und Paul Hasse ausreichend besetzt. Einzelne kleine Schwankungen der Sopranistin halte ich der Dame gern zu gut. Nach meinem Gefühl waren indess einige Chöre im Tempo zu langsam und schleppend genommen, so namentlich das Gloria, das Sanctus und der Anfang des Osanna. Zur Begleitung der Solisten war vor dem Dirigentenpult eine kleine Orgel aufgestellt worden, die ihren Zweck allerdings wohl erfüllte, jedoch abgesehen von dem unschönen Aussehen, der freien Klangentwickelung der Solistenstimmen einigen Abbruch that.

Richard Schmidt.

— In ihrer zweiten Sinfonie-Soirée am 25. November brachte die Königl. Kapelle ausser Beethovens F-dur- und Haydn's D-dur Sinfonie Richard Wüerst's Phantasie „Ein Märchen" und Hiller's Konzertouverture und „Auf der Wacht" zur Aufführung. Nur das letztgenannte Musikstück war für Berlin neu. Die Phantasie von Wüerst, welche grossen Beifall errang, ist schon ein Mal, die Konzertouverture (A-dur) von Hiller bereits zum vierten Male von dieser Stelle aus vorgeführt worden. Sie ist ein Werk, welches von dem dem Komponisten eigenen technisch fertigen Styl Zeugniss giebt, durch Melodie und feurigen Aufschwung erfreut. „Auf der Wacht" ist ein kleines reizendes Stimmungsbild. Der bei gedämpften Saiten-Instrumenten durch das ganze marschartige Musikstück geführte basso ostinato h fis [Quarte] g fis — h fis gis fis —), zu dem sich ein rhythmischer Satz in h-moll bewegt, der abwechselnd in eine reizvolle Melodie in h-dur übergeht, führt der Phantasie des Hörers den Wachtposten vor, der in nächtlicher Einsamkeit auf- und abmarschierend, mit stiller Sehnsucht an die Heimath und das fern weilende Liebchen denkt, wobei die wie aus der Ferne klingende Trommel die militairische Reminiscenz bildet. Das kleine Phantasiestück wurde auf das beifälligste aufgenommen und da capo verlangt. Die Ausführung sämmtlicher Musikstücke war eine vortreffliche.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herrn Professor Dr. Emil Naumann wurde vom Komite der grossen Musikalischen Ausstellung zu Mailand, an dessen Spitze das Königl. Konservatorium und Graf Melzó stehen, die silberne Medaille als Auszeichnung für sein geschichtliches Werk: „Italienische Tondichter" (Verlag von Oppenheim hier) verliehen.

— Johannes Brahms ist von S. H. dem Herzoge von Meiningen das Komthurkreuz des sächsischen Ernestinischen Hausordens, dem Hofkapellmeister Felix Mottl in Karlsruhe ist v. S. M. dem Könige von Schweden das Ritterkreuz des Wasa-Ordens verliehen worden.

— Die „Accademia di Santa Cecilia" in Rom hat dem durch Herausgabe verdienstvoller musikpädagogischer Werke bekannten Herrn Th. Kewitsch in Berent den Titel „Maestro Compositore" verliehen und ihn zu ihrem ordentlichen Mitgliede ernannt.

— Aus Anlass seiner Mitwirkung bei dem jüngst in Wien zu Ehren der Anwesenheit des Königs Humbert von Italien stattgehabten Konzert hat der Pianist Alfred Grünfeld vom Kaiser von Oesterreich den Titel eines k. k. Kammervirtuosen erhalten.

— Martin Roeder's Erstlingsoper: „Vera", welche vor Kurzem in Hamburg zum ersten Male gegeben wurde, wird als das Werk eines talentvollen Künstlers gerühmt. Die Musik sowie das Textbuch sollen zwar manche Schwächen haben, doch hofft man überwiegend Gutes von einem zweiten Werke des Komponisten.

— Das neue Requiem von Felix Draeseke, welches durch die unter Ad. Blassmann's Leitung stehende Dreissig'sche Singakademie in Dresden zur Aufführung kam, soll nach dem Urtheile der dortigen Presse ein sehr bedeutendes Werk sein.

Herr Professor Dr. Julius Alsleben, seit einem halben Jahre Leiter der Gesangklassen am Askanischen Gymnasium, brachte am 26. mit seinen Schülern Ouvertüre, Soli und Chöre aus Händels Messias so vorzüglich zur Aufführung, dass ihm von allen Seiten für die in so kurzer Zeit erzielten glänzenden Erfolge der wärmste Dank und vollste Anerkennung gespendet wurde.

— Man schreibt mir, dass Frl. Toni Rudolf, welche am 5. Nov. in der Singakademie ein Konzert veranstaltete, (S. Seite 276), eigentlich Toni Müller heisse und sich fälschlich Schülerin der Frau Essipoff nennt. Sie mag wohl einige Zeit den Unterricht dieser Künstlerin genossen haben, ihre eigentliche Ausbildung verdankt sie dem Herrn E. Hoppe, dessen Schülerin sie mehrere Jahre im Stern'schen Konservatorium war und dann Herrn Emil Zoch, der sie in Wiesbaden längere Zeit unterrichtet hat. Ihr Spiel soll aber, wie unser Herr Berichterstatter sagt, (trotz Essipoff und Namensänderung) technisch recht mangelhaft sein. Vielleicht ist ihre Namensänderung der lobenswerthen Erkenntniss entsprungen, dass ihre jetzigen Leistungen den Ruf ihrer alten bewährten Lehrer nicht entsprechen. E. B.

— Das diesjährige Felix Mendelssohn-Bartholdy-Staats-Stipendium für Komponisten ist dem bisherigen Eleven der hiesigen Königlichen Hochschule für Musik Fritz Kauffmann von hier und dasjenige für ausübende Tonkünstler dem Eleven derselben

Hochschule Bernhard Stavenhagen aus Greiz verliehen worden. Ausserdem sind aus der reservirten Summe der in früheren Jahren nicht zur Vertheilung gelangten Stipendien dem Seminar-Musiklehrer Philipp Wolfrum in Bamberg, einem früheren Eleven der Königlich bayerischen Musikschule in München, dem Schüler des Konservatoriums für Musik in Stuttgart, Alexander Adam aus Karlsruhe, den Eleven der hiesigen Königlichen Hochschule für Musik: Alfred Sormann aus Danzig, Andreas Moser aus Semlin und Johann Sebastian Kruse aus Melbourne, dem auf dem Konservatorium für Musik in Dresden vorgebildeten Gotthold Knauth daselbst, und der ehemaligen Schülerin der hiesigen Königlichen Hochschule für Musik, Sophie Braun hierselbst, kleinere Stipendien zuerkannt worden. Endlich verdient Miss Ethel Mary Smyth in Leipzig eine ehrenvolle Erwähnung für das von ihr komponirte Streichquartett. Berlin, den 16. November 1881. Das Kuratorium für die Verwaltung der Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Staats-Stipendien für Musiker: Joseph Joachim, Fr. Kiel, W. Taubert.

— Das Komité des Birminghamer Musikfestes (1882) hat 750 Pfund (15,000 Mark) für das Recht der ersten Aufführung von Gounod's Oratorium „Die Erlösung" bezahlt. Nach der ersten Aufführung geht das Werk um den Preis von 3250 Pfund (65,000 Mark) in den alleinigen Besitz der Firma Novello Ewer u. Co. über. — Die Partitur dieses Gounod'schen Oratoriums trägt am Kopfe einer jeden Seite die Worte: „Opus vitae meae".

— Die auf den australischen Weltausstellungen vertreten gewesene Pianofortefabrik Weidenslaufer in Berlin, Dorotheenstrasse 88, hat jetzt von einem einzigen Melbourner Hause die beachtenswerthe Bestellung auf 720 Instrumente einer Gattung erhalten.

— Der kgl. Musikdirektor Dregert in Köln erhielt infolge der Widmung einer Festouvertüre für grosses Orchester, komponirt zur silbernen Hochzeitsfeier des badischen Herrscherpaares, vom Grossherzog von Baden die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erster Klasse.

— Herrn Otto Wangemann, Redakteur der „Tonkunst," welcher sich auf verschiedenen Gebieten der Musik anerkennenswerthe Verdienste erworben, wurde wegen seiner Verdienste um die Geschichte der Musik zum Ehrenmitgliede der Akademie in Calcutta ernannt. Ferner erhielt er von derselben Akademie den Titel Sangita Upadhyaya und als Abzeichen dieser Würde die goldene Keyura. Dieser Sanskrit-Titel entspricht dem Titel „Doctor der Musik". — Zwei kostbar ausgeführte Diplome wurden demselben ausserdem übermittelt.

— Eine internationale Ausstellung von Musikinstrumenten in Berlin ist der „Orgel- und Pianobau-Zeitung" zufolge für das Jahr 1883 in Aussicht genommen. Berliner Fachleute sind bereits zusammengetreten, um als vorläufiges Komité die Behörden und Fachgenossen für das Projekt zu erwärmen. Der Vorstand des Vereins Deutscher Pianoforte-Fabrikanten und Händler Berlins wendet der Sache sein besonderes Interesse zu.

Darmstadt. Unserem in London lebenden Mitbürger Adolph Schlösser ist die ehrenvolle, für einen Ausländer seltene Auszeichnung zu Theil geworden, als ordentlicher Professor (principal Professor) der Komposition und des Piano an die Königliche Akademie der Tonkunst durch das Direktorium einstimmig berufen zu werden. (Herr A. Schl. ist der Sohn unseres verehrten Mitarbeiter des Herrn Hofkapellmeister Louis Schlösser in Darmstadt).

E. B.

Jena. Am 8. November verschied nach längerer schmerzhafter Krankheit zu Jena der auch in musikalischen Fachkreisen bekannte und geachtete Philosoph Hofrath Karl Fortlage. Geboren am 12. Juni 1806 zu Osnabrück, habilitirte sich F. 1829 in Heidelberg, und gehörte seit 1846 als Professor der Philosophie der Universität zu Jena an. Die Hauptverdienste des durch Eigenart und Tiefe ausgezeichneten Denkers liegen auf dem Gebiete der Psychologie, doch hat sich der vielseitige und ungemein kenntnissreiche Mann auch auf dem Felde der Aesthetik und der Theorie der Tonkunst hervorgethan. Ausser einem anziehenden Aufsatze „Ueber die Anfänge der Musik", den die bei Fischer in Jena in zweiter Auflage erschienenen „Sechs philosophischen Vorträge" enthalten, und zwei umfangreichen Paragraphen in seinen „Beiträgen zur Psychologie" (Leipzig, Brockhaus, 1875, Seite 183—231) über das Verhältniss der Traumempfindungen zu ihren physikalischen Reizen ist das im Jahre 1847 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig veröffentlichte und dem grossen Philologen Boeckh gewidmete grundlegende Werk zu erwähnen: "Das musikalische System der Griechen". Eine kürzere Darstellung der dort entwickelten Lehre brachte die „Allgemeine Encyclopädie" von Ersch und Gruber unter dem Artikel „griechische Musik" (1864). (Allgem. D. Musik-Ztg.)

Köln. Wie der Vorstand des Konservatoriums zur Mittheilung bringt, haben die Erben des verstorbenen Herrn J. M. Farina am 11. Oktober, dem Sterbetage des Dahingeschiedenen, dem Konservatorium einen Betrag von 18,000 Mark zur Stiftung zweier auf den Namen ihres Vaters lautender Freistellen für talentvolle, unbemittelte Musikschüler überwiesen.

Stuttgart. Der Hofpianofortefabrikant Herr Adolf Schiedmayer erhielt für seine Verdienste um den Pianofortebau den Titel „Kommerzienrath."

Weimar. Die bereits lange Zeit verkündigte scenische Aufführung von Liszt's Oratorium „Die heilige Elisabeth", hat nun am 70. Geburtstag des Meisters an unserer Bühne stattgefunden und einen bedeutenden Erfolg gehabt, um den sich sämmtliche Mitwirkende, vor allem aber Hofkapellmeister Lassen durch die pietätvolle Einstudirung verdient machten. Die Titelparthie sang Frau Fichtner-Spohr, den Landgrafen Herr Scheidemantel. Das Auditorium war theilweise aus weiter Ferne zu der Aufführung gekommen.

Wien. Hof-Kapellmeister Hellmesberger in Wien hat das Offizierskreuz des italienischen Kronenordens erhalten.

— Der Wiener Cäcilienverein hat ein Preisausschreiben von 50 Gulden für die Komposition

einer Messe, für vier Stimmen mit obligater Orgel und Begleitung eines kleinen Orchesters, erlassen. Einsendungen mit üblichem Motto-Kouvert bis zum 1. Mai 1892 an die Direktion des Vereins.

Bücher und Musikalien für den Weihnachtstisch.

Empfohlen von Emil Breslaur.

Bücher.

Dr. Aug. Reissmann, Handlexikon der Tonkunst. Berlin, Oppenheim. Pr. 9 Mk. geb. 10. (632 Seiten). Eines der vollständigsten und gediegensten Werke dieser Art. Nichts Wesentliches wird man vermissen, alle Zweige der Musikwissenschaft und Musikpraxis, ihre hervorragendsten Vertreter in allen Zeiten und Ländern sind gewissenhaft berücksichtigt. Dabei ist die Darstellung trotz der Kürze nicht trocken, sondern wird Jedermann durch ihre geistvolle und lebendige Art fesseln. Um die Anschaffung zu erleichtern, hat die Verlagshandlung eine Ausgabe in 15 Heften veranstaltet. Alle 14 Tage erscheint ein Heft zum Preise von 60 Pf. Allen denen, welche das grosse Lexikon Reissmanns zu theuer ist, mögen nicht säumen, sich in Besitz des Handlexikons zu setzen. Es ist ein für jeden Musiker unentbehrliches Handbuch.

Otto Wangemann: Geschichte des Oratoriums (unter Mitwirkung von Rob. Musiol und Graf Laurencin). Demmin, A. Frantz. Pr. 8 Mk.

Elise Polko: Blumen und Lieder. Erfurt, Bartholomäus.

Ein kleines Büchlein im Prachtbande, der von feinem Geschmacke zeugt, mit Schwabacher Schrift auf roth geränderten Velin-Papier gedruckt, vereinigt dasselbe eine Anzahl Gedichte unserer besten Dichter, welche die Herausgeberin feinfühlig mit Blumennamen in Verbindung gebracht hat. Die Namen der Komponisten, welche diese Lieder in Musik gesetzt, sind beigefügt. Ein zarteres, passenderes Geschenk für junge Damen dürfte es wohl kaum geben.

Verlag von Breitkopf & Härtel.

Franz Liszt: Gesammelte Schriften.

Bd. 1. Chopin. Pr. 6 Mk.

Bd. 2. Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst. Pr. 6 Mk.

Bd. 3. Dramaturgische Blätter.

Abth. 1. Pr. 4 Mk.

Abth. 2. Rich. Wagner. Pr. 6 Mk.

L. Ramann: Franz Liszt. 1 Bd. Pr. 11,50 Mk.

Diese Werke, von höchster Bedeutung für Jeden, der L's Wirken und Schaffen richtig würdigen, einen tieferen Einblick in sein Wesen und seine Art gewinnen will, bedürfen nicht besonderer Empfehlung. Sie werden in diesen Blättern noch ausführliche Würdigung finden.

Richard Wagner-Kalender für 1892. Wien. Carl Fromme. — Ein niedliches, fein ausgestattetes Büchlein, welches ausser einem Kalender, für jeden Tag des Jahres, ein für den Dichterkomponisten bedeutsamen Vorgang enthält.

Ernst Pasqué: Aus der Welt der Töne. Erlebnisse eines Mädchenquartetts im Elternhause. Mit 70 Holzschnitten u. 4 Tonbildern. Leipzig. O. Spamer. 472 S. Pr. 6 Mk. elegant geb.

Die hochelegante Ausstattung, der billige Preis, der lehrreiche, anmuthige und unterhaltende Inhalt des Buches, lassen es als Geschenk für die reifere Jugend ganz besonders empfehlenswerth erscheinen. In eine hübsche Fabel verwebt enthält es in kurzen Umrissen die Geschichte des Klaviers, des Tanzes, des Volksliedes und der Oper, alles so lebensvoll und interessant erzählt, dass auch ältere Leser daran Gefallen finden und Belehrung und Unterhaltung daraus schöpfen werden.

Collection Spemann: Eine Sammlung gediegener, unterhaltender und belehrender Schriften, gebund., in schönster Ausstattung. Pr. jeden Bandes 1 Mk. Erschienen sind u. a. Immermanns Oberhof, Servantes moralische Novellen, Achim v. Arnims Kronenwächter.

Schorer's Deutsches Familienblatt. Ausser der Gartenlaube das werthvollste und billigste Unterhaltungsblatt. Pr. vierteljährlich 1,60 Mk. (Die Abonnenten erhalten das Prachtwerk „Aus Sturm und Drang“ mit Handzeichnungen berühmter Künstler und facsimilirten Autographen der hervorragendsten Gelehrten, Dichter, Musiker, Staatsmänner etc. gratis).

Musikalien.

Für 2 Hände.

Verlag von N. Simrock in Berlin.

Beethovens Sonaten, herausgegeben und mit *Fingersatz* von Czerny. Preis des Bogens 10 Pf.

Eine sehr empfehlenswerthe, lange noch nicht genug gewürdigte Ausgabe.

Theodor Kirchner. Neue Kinderscenen. Op. 5. Preis 4 Mk.

Joh. Brahms. Ungarische Tänze. Neue billige Pracht-Ausgabe. Pr. 7,50 Mk.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

M. E. Sachs. Aus der Jugendzeit. 20 kleine Stücke. Op. 5. Geheftet Pr. 3 Mk. Vorzügliches Unterrichtsmaterial.

Dussek. leichte und instruktive Stücke und Sonaten. Zum Gebrauch beim Unterricht mit Fingersatz versehen von Jadassohn. 94 Seiten. Pr. 2 M.

Joh. Seb. Bach. Auswahl beliebter Vortragsstücke, stufenweise geordnet von L. Köhler. Pr. 2,50 Mk.

E. Pauer. Der junge Klassiker, eine Sammlung von leichten und mittelschweren Stücken. Bd. 3, von Onslow bis Schubert. 136 Seiten. Pr. 3 Mk.

Taschen-Musikalbum, für gesellschaftliche Zwecke. Berlin, O. Garski.

„Musik-Albums, bestimmt, gesellschaftlichen Zwecken zu dienen, d. h. nach Form und Inhalt ausdrücklich dafür eingerichtet, begegnen einem offenbaren Bedürfnisse. Wer in der glücklichen Lage sich befindet, bei festlichen Gelegenheiten durch Musikvorträge zur allgemeinen Unterhaltung mitwirken zu können, weiss auch gewiss, wie lästig es ist, zu solchem Zwecke immer erst mit dicken Folianten oder voluminösen Notenmappen sich beschweren zu müssen, um — ausser der Unbequemlichkeit — vielleicht noch unangenehm auffällig sich zu machen, mit seinen Gaben womöglich aufdringlich zu erscheinen. Ein einziges Bändchen der vorliegenden Kollektion, handlich, dass es bequem in der Tasche des Paletots Platz findet, bietet schon Ersatz dafür, eine Fülle von Material, da es, sorgsam freigehalten von allem Ueberflüssigen, Entbehrlichen, nur unbedingt Zweckpassendes enthält, (was sich nach Umfang und Inhalt auch wirklich dazu eignet, in Gesellschaften vorgetragen zu werden!) nichts Zweifelhaftes, dessen Effekt sich erst noch bewähren soll, nur das Beliebteste, Beste, das überall und immer gern gehört wird. Keine Sammlung von Werken nur eines Komponisten, wie man gewöhnlich ja in Musik-Albums findet, es soll diese Ausgabe eine Perlenreihe sein aller möglichen be-

rühmten und beliebten Namen, sozusagen, eine Quintessenz aus der Fülle der ganzen Musiklitteratur." Also lässt sich der Herausgeber im Prospekt seines Unternehmens über den Nutzen und die Annehmlichkeit seiner Ausgabe vernehmen. Was er bietet ist wirklich etwas Neues, die Art der Ausführung zeugt von richtigem Erkennen dessen, was noth thut und von musikalischem Sinne, der sich besonders in der Zusammenstellung kund giebt. Sorgfältige Auswahl, reicher und gediegener Inhalt (nur eins der Lieder, das erste, hätte ich gern vermisst) wirkungsvoll zum Vortrag, hübsche Ausstattung und billiger Preis. — Das sind die Hauptkennzeichen des neuen, praktischen Unternehmens, dem ich die weiteste Verbreitung wünsche.

Bisher sind erschienen.

Bd. 1. Gesänge in 4 Ausgaben, hohe, mittlere, tiefe und ganz tiefe Stimme.
Bd. 1. Tanzmusik in mittlerer Schwierigkeit mit Erleichterung für schwächere Spieler.
Bd. 1. Unterhaltungsmusik für Klavier: Werke der Klassiker und Romantiker.
Bd. 1. Tafel- und Gesellschaftslieder.

Andere Bände werden folgen. Preis jedes einzelnen 2 Mk.

Verlag von Robert Forberg in Leipzig.

G. Tschaikowsky: Die Jahreszeiten. 12 Charakterstücke. op. 37. Pr. 2,50 Mk.

Verlag von Steingräber in Leipzig.

G. Damm: Uebungsbuch nach der Klavierschule. 76 leichte Etüden von Clementi, Bertini, Corelli, Händel, Hummel, Steibelt, Kleinmichel, Schwalm, Raff, Mertke und Kiel. Pr. 4 Mk., geb. 4,80 Mk.

G. Damm Weg zur Kunstfertigkeit. 120 Etüden von verschiedenen Komponisten mit Ed. Mertke's Technischen Uebungen. Pr. 6 Mk., geb. 6,80 Mk.

Sehr werthvolles Etüden-Material.

Auswahl klassischer Klavierwerke aus den Konzertprogrammen Hans v. Bülows. (2 Bde.) München, Aibl.

(Ausgezeichnete Ausgabe mit Fingersatz und Vortragsbezeichnungen.)

Verlag von J. Schuberth in Leipzig.

R. Schumann. Album für die Jugend. Op. 68. Neue Ausgabe, für den Unterricht progressiv geordnet und mit Fingersatz von K. Klauser 6 Mk., geb. 7,50 Mk.

Franz Liszt. Opern-Album. 5 Mk., geb. 6,50 M.

John Field: 18 Nocturnes von Liszt herausgegeben. Pr 3 Mk.

Verlag von Bote und Bock.

Chopin's Werke, herausgegeben von Klindworth.

Schön ausgestattete und billige Ausgabe. Hans v. Bülow hat sie sehr warm empfohlen.

A. Rubinstein Bal costumé op. 103, 20 Nummern Preis 25 Mk.

Es sind dies die Tänze, welche der Komponist und Frau Essipoff hier mit grösstem Beifall gespielt haben.

Zu 4 Händen.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Kuhlau. Sonatine 76. S. Pr 2 Mk.

Bisher wenig bekannt, aber sehr anmuthig.

S. Jadassohn: Balletmusik in 6 Kanons. Op. 58. Pr. 4,75 Mk. Auch für 2 Klaviere von Reinecke bearbeitet.

Verlag von N. Simrock.

R. Anderson Schwedische Tänze. 2 Hefte à 5 Mk.

Diese Tänze werden bald so populär werden wie die ungarischen von Brahms.

Anton Dvorák: Legenden. Op. 59. 2 Hfte. à 6 Mk.

Anton Dvorák: Bagatellen Op. 47. Pr. 4,50 Mk.

Sehr feine, ansprechende Musik, mit interessanter nationaler Färbung und vorzüglicher Klangwirkung.

Brahms Ungarische Tänze. Neue billige Pracht-Ausgabe. Pr. 10 Mk.

Verlag von Leuckart in Leipzig.

L. v. Beethovens Sinfonien, bearbeitet von Dresel. 2 Bd. à 7,40 Mk.

Die beste Ausgabe, welche ein möglichst getreues Bild des Orchesteroriginals bietet. Etwas schwer zu spielen.

N. v. Wilm: Suite No. 2 in C-moll. Leipzig, Leuckart. Pr 5 Mk.

Für Konzertsaal und Salon. Gehaltvoll und ansprechend.

A. Reissmann: Sinfonie in C. Leipzig, Siegel.

Es ist dieselbe Sinfonie, welche im Berliner Konzerthause und im Leipziger Gewandhause so grossen Beifall gefunden. Der Klavierauszug ist sehr geschickt und wirkungsvoll gearbeitet.

O. Lessmann Walzer mit Begleitung von Kinderinstrumenten Berlin, Simon. Pr. 2,50 Mk.

Ein heitres Stückchen, das gut ausgeführt viel Freude bereiten wird.

Zu 8 Händen für 2 Pianoforte.

Verlag von R. Forberg in Leipzig.

Beethoven: 2 Quartette, bearbeitet von R. Moos. Op. 18 und 74. Pr. à 6,50 Mk.

(Schluss folgt.)

Meinungs-Austausch.

Eine rührende Geschichte vom F- und G-Schlüssel.

Von Elise Saeger.

Eine herrliche Sage in der griechischen Mythologie erzählt uns von der nimmer vergänglichen Liebe der beiden Brüder Kastor und Pollux In unserer Musiklehre finden wir ein schönes Pendant zu diesen beiden Unzertrennlichen. Wie, in der Musiklehre? höre ich erstaunt den Leser ausrufen. Nun ja, es ist das Brüderpaar G-Schlüssel und F-Schlüssel.

Friedlich haben sie nun schon eine Reihe von Jahren miteinander gelebt, ohne dass ihnen jemals der Gedanke an eine Trennung gekommen wäre, nie hatte der Bassschlüssel geahnt, dass er der Sterbliche sein könnte. Freilich nahm sein Bruder, der Violinschlüssel, eine höhere Stellung ein und wurde stets zuerst bei den Musiktreibenden eingeführt, doch neidlos sah der F-Schlüssel diesem Spiel zu, wusste er doch, dass ihn sein Bruder holte, so bald es möglich war.

Einmal war der G-schlüssel ausgegangen, da ein junger Anfänger im Klavierspiel seine Bekanntschaft machen wollte. Nach einiger Zeit hatte der kleine Freund Lust, auch den Bruder kennen zu lernen, und der G-Schlüssel hatte nichts Eiligeres zu thun, als seinen lieben F-Schlüssel aufzusuchen. Doch wie erschrak der Gute, als dieser ihm bleich und abgehärmt entgegen kam. „Bruder was ist geschehen?" fragte er voll Schmerz. „Ach Herzens G-Schlüssel," schluchzte der F-Schlüssel „um mich ist's geschehen, ich weiss es jetzt, ich bin der Sterbliche, meine Tage sind gezählt und ach — die Trennung von Dir fällt mir so schwer!"

„Wie kommt Dir der entsetzliche Gedanke? was sollte ich denn allein, ohne Dich anfangen?"

„Doch ist es leider so, wie ich Dir sagte, die bösen Menschen werden unser schönes harmonisches Verhältniss auflösen, sie wollen mich verwerfen, Dir einen neuen Begleiter geben, der Dir mehr gleicht als ich." Darauf überreichte er seinem Bruder die

Nummer 19 der Klavierlehrer[illegible], zeigte ihm den Aufsatz von W. Schwarz — und brach ohnmächtig zusammen.

Aber der G[illegible] [illegible] und [illegible], und [illegible] da stampfte er vor [illegible] so heftig mit dem Fuß auf die zweite Linie, daß [illegible] zu [illegible] begann.

Dadurch erwachte der Damenschneider aus seiner Ohnmacht, [illegible] noch zu [illegible], denn er war noch wie im Traum, [illegible] glaubte, sein Bruder wolle ein Duett anstimmen. Doch bald kehrte ihm das Bewußtsein zurück und erinnerte ihn an seine [illegible] Lage. „Sorge nicht, Brüderle," tröstete ihn [illegible], „ich werde Dich verteidigen, so wahr ich Gedächtnis habe." [illegible] auf diese [illegible] Linie und [illegible] Philippica, die ich morgen dem Redakteur*) dieser Zeitschrift [illegible] werde [illegible].

Sehr geehrter Herr Professor [illegible]

In der Nummer 19 Ihrer geschätzten Blätter wird das Leben meines Bruders schwer bedroht, und seine Damenschneiderei arg verleumdet; darum muß ich das Wort ergreifen, um den [illegible] zu rechtfertigen, denn wir [illegible] haben [illegible] Staatsbürger[illegible] und [illegible], es ist uns daher nicht gleichgültig, wie über uns geurteilt wird.

Doch nicht nur die Bruderpflicht drängt mich zum Reden, auch Vaterlandsliebe und Rechtsgefühl zwingen mich dazu. [illegible] die [illegible] des [illegible] von mir abschütteln, weil ich meine persönlichen [illegible] in den Hintergrund stellen und nur vom [illegible] Standpunkt aus Ihnen meine Gedanken und [illegible] darlegen.

Herr W. Schwarz [illegible] in seinem Aufsatz über „Vereinfachungen und Erleichterungen in der Notenschrift" [illegible] einen Vorteil [illegible], den die [illegible] der Damenschneider [illegible] bringt, [illegible] einem [illegible] der [illegible] rechtfertigen könnte. [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

*) Was willst Du denn von mir, da soll Dich doch gleich der Schwarze holen. E. B.

wie das e? Etwa darum, weil die Taste, die vom tiefen C um zwei Oktaven höher liegt, auch c heißt? Nun, eine Oktave höher befindet sich ja auch der Ton und die Taste c. Da sich die gleichen Tasten, gleichen Tonnamen, nach 7 andern Tonstufen ergeben, so brauchte [illegible] wir [illegible] nur immer die Wiederholung von sieben [illegible] Notenplätzen. Nehmen wir nun die eingestrichene Oktave als Mittelpunkt an. Um [illegible] schriftlich darzustellen, könnte das [illegible] von 4 Linien und 3 Zwischenräumen [illegible]. Für die anderen Oktaven würde man die gleichen Notenplätze beibehalten. Für die drei höheren könnte man über dem System die Zeichen [illegible] I, II, III [illegible], für die drei tieferen [illegible] dieselben Zeichen unterhalb des Systems setzen.

Doch bei dieser, wie bei der von Herrn Schwarz angegebenen Methode geht das [illegible] Bild, das unserem [illegible] Notensystem zu Grunde liegt, verloren. Wir denken uns [illegible] das c als Mittelpunkt unseres ganzen Ton-, Tasten- und Notensystems. [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Richtet der Schüler an den Lehrer die Frage: warum steht das g im Violinschlüssel auf der zweiten Linie, im Bass dagegen auf der dritten oberen Hilfslinie? so kann er ihm beweisen, dass die dritte obere Hilfslinie im Bassschlüsselsystem und die zweite Linie des Violinschlüsselsystems nur scheinbar verschiedene Plätze sind; denn ziehen wir vom c aus fünf Linien darüber und darunter, so finden wir eben das g vom Bassschlüssel aus gerechnet auf derselben Stelle, wie vom Violinschlüssel aus: dort zeigte sie sich als Hilfslinie, hier als Hauptlinie.

Nach der Schwarz'schen Methode war ich vorher nicht im Stande gewesen, die Frage des Schülers zu beantworten, was ich aber nicht beweisen kann, mag ich nicht lehren und die Methode, die das tiefere Eingehen in den Gegenstand nicht zulässt, halte ich nicht für einfach und fasslich.

Es ist wahr, es werden im Anfang die Bassnoten mit den Noten im Violinschlüssel verwechselt, doch geschieht das nur aus Gedankenlosigkeit und Unachtsamkeit des Schülers, und schliesst denn die neue Art diesen Uebelstand aus? Wird hier nicht wieder das richtige Treffen in den bestimmten Oktaven Mühe machen? Das ganze Notenlesen ist dann ein Transponiren, Fertigkeit in der Berechnung zu erhalten, wird auch Zeit kosten.

Bietet denn nun aber das Erlernen der Bassnoten wirklich so viel Schwierigkeiten? Es kommt dabei nach meiner Ansicht nur auf die Methode des Lehrers an. Versteht er, sich klar auszudrücken, mit Verständniss und Einsicht zu lehren, so wenn ich, der G-schlüssel (der jetzt nicht mehr als Kritiker, sondern nur als erfahrener Mann noch ein paar Worte hinzufügen will), der ich stets Augen- und Ohrenzeuge beim Unterricht bin, dass die Schwierigkeiten bald überwunden werden. Ja, ich muss gestehen, dass viele sich mit meinem Bruder weit inniger befreunden, als mit mir. Wie oft höre ich beim vierhändigen Spiel bitten: „Ach, ich möchte den Bass spielen, der ist so hübsch leicht“, oder wie es sagt ein Schüler: „Die linke Hand brauche ich wohl nicht besonders zu üben? die ist ja so einfach.“ — also das Lesen im F-schlüssel verursacht nicht mehr Mühen als im G-schlüssel. Es fällt dem Schüler nur im Anfang schwerer, weil die Noten im Bassschlüssel nach denen im Violinschlüssel gelehrt werden. Würden ihm einmal erst jene, dann diese beigebracht werden, so würde das Erlernen der Bassnoten ihm nicht mehr Schwierigkeiten machen, als das der Noten im Violinschlüssel.

So ungefähr will ich reden, schloss der G-schlüssel, und glaube mir, Bruder, wenn es auch die Menschen mit dem Neubassschlüssel versuchen, es währt nicht lange: on revient toujours à ses premières amours.

Da zog aufs neue die Hoffnung in das Herz des F-schlüssels ein, und er herzte und küsste seinen lieben G-schlüssel. Der kam zu ihm auf sein System und setzte sich auf die zweite Linie. Bald darauf schliefen beide und träumten von ewiger Eintracht und fernerem ungestörtem Beisammensein.

Antworten.

Herrn J. Sch. in Bonn. Besten Dank. Doch berichte ich, wie Sie als Leser dieser Zeitschrift ja wissen, nur über vollendete Thatsachen. — Konzertberichte von ausserhalb bringe ich nur, wenn es sich um Aufführung werthvoller Novitäten handelt.

Herrn A. N. in N. Hätte in diesem Falle gern eine Ausnahme gemacht, aber hier wie dort war das Programm, wie Sie aus dem Bericht in voriger Nummer ersehen, das gleiche. — Rechnung beruht auf einem Irrthum des Herrn Verlegers. —

Herrn R. H. in Berlin. Die betr. Notiz ist in der Ihnen zugesandten Nummer blau angestrichen. Bitte nachzusuchen.

Frl. A. M. in V. Die Heilige kam leider für ihren diesjährigen Geburtstag zu spät.

Poststempel Bolkenhain. Schönsten Dank, soll geschehen.

Herrn Jakob Stolz in Graz. Kurzgefasste Musikgeschichte, welche diesen Zwecken nach jeder Richtung hin entsprechen wird, empfehle ich Ihnen die von Dr. W. Langhans, Leipzig, Leuckart. (Nicht Kahnt wie ich neulich irrthümlich angab.)

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Nach Beschluss der Generalversammlung vom 11 Nov. 1882 haben auch **ausserhalb der Provinz Brandenburg** wohnende Musiklehrer und Lehrerinnen das Recht, unter folgenden Bedingungen **Mitglieder des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen** zu werden.

Sie haben

a) einen schriftlichen Antrag um Aufnahme zu stellen, und dem Vorstande auf Erfordern einen Nachweis über ihre musikalische Bildung und Lehrpraxis vorzulegen.

b) sich zur Förderung der Vereinsinteressen und Zahlung des Eintrittsgeldes von 3 Mark, sowie eines **pränumerando** zu zahlenden Jahresbeitrages von 6 Mark zu verpflichten.

Dafür stehen ihnen folgende Rechte zu.

a) ihr Name findet Aufnahme in das Jahrbuch des Vereins der Musiklehrer und Lehrerinnen.

b) sie erhalten eine vom Vorstande unterschriebene Beurkundung ihrer Mitgliedschaft und haben

c) an den Vereinssitzungen, sofern es sich nicht um Angelegenheiten der Krankenkasse handelt, Sitz und Stimmrecht.

Anmeldungen werden bald erbeten, damit die Namen der neuen Mitglieder noch im Jahrbuch (1883) aufgeführt werden können.

Der Vorstand.

Dienstag, 12. Dez., Abends 8 Uhr, Sitzung im **grossen Saale der Kgl. Hochschule.**

Tagesordnung:

Vortrag des Herrn H. Schröder über das von ihm aufgestellte System des Tonleiterspiels. (Schluss.) — Vortrag des Herrn O. Eichberg: Die Sage von Parzifal und dem Gral in ihrer dichterischen Bearbeitung bis Wagner. — Literarische Mittheilungen. — Ballotage.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalischi), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20

Louis

ang.

ttige
tung

wodurch sie, warten, ehe etwas aus uns herauskommt,

Die ganze
Taschen
ist in folgende Serie,
Serie A, Lfg
„ B,

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslauer, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. Theodor Kullak, Richard Würst, A. Haupt (Berlin), Louis Köhler (Königsberg), Ferdinand Hiller (Cöln), Dr. Oskar Paul (Leipzig), Dr. Emil Naumann (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Organ des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen.

No. 24. | **Berlin, 15. Dezember 1881.** | **IV. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das IV. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.
Die Expedition.

In der nächsten Zeit bringt der „Klavier-Lehrer“ folgende Aufsätze:

Das Klavier zur Zeit Sebastian Bachs, von Prof. Dr. W. Scholl.
Die Armtechnik beim Klavierspiel, von Dr. Hans Bischoff.
Die Kindheit unserer Notenschrift, Das Aufblühen der Harmonie, von Anna Morsch.
Das Transponiren als Finger- und Gedankenübung für Klavierspieler von C. Witting.
Rückblick auf Rossini, von Louis Schlösser.
Der erste Musikunterricht, von Dr. Friedrich Zimmer.
Die Richtungen in der Kunst, Ueber den Ausdruck „Leitton“, von Prof. Fl. Geyer.
Behandlung des Lehrstoffes:
1. Einleitendes zum Tonleiterspiel,
2. Takt 8 der 5ten Variation von Mozarts A-dur-Sonate
von E. Breslaur.

Begeisterung und Studium.

Von **Flodoard Geyer.**

Es herrscht in der Kunst leicht die Meinung, als ob die Unmittelbarkeit des Genies ausreichend sei, ein schaffender Künstler zu sein. Besonders muss Mozart es sich gefallen lassen, dass man von ihm sagt, er habe ohne viel Bewusstsein über das, was er gethan, geschaffen. Dies sieht so aus, als habe er sich in einem Zustande, in einer Art von Passivität befunden. Näher wird dieser Zustand als jener der Begeisterung bezeichnet, als ob diese ihre Auserwählten wie ein Traumleben berücke, wodurch sie, angeregt oder nicht angeregt, ein Werkzeug gleichsam des in ihnen einmal innewohnenden Genies würden. Hiergegen ist dies zu sagen: dass, wenn das Genie zwar ein natürliches Moment in sich trägt, es doch auch wesentlich der Reflexion, der Bildung, der Uebung und Fertigkeit bei dem Schaffen bedarf. Das Schaffen ist zunächst ein blosses Machen, das Machen aber hat eine rein technische Seite: die Handfertigkeit. Wenn wir noch so begeistert sind, so können wir doch lange warten, ehe etwas aus uns herauskommt,

sobald wir jene Fertigkeiten nicht mühsam erworben haben. Nach dem vorangegangenen Studium aber und mit demselben wird uns eine ganz andere Begeisterung werden, als zuvor, denn es giebt, wie wir aus dem Leben sehen, Stufen der Begeisterung, eine niedrige, finstere und eine höhere, wonnige Begeisterung.

Wenn man Mozart nennt, so ist er freilich sehr früh zu einer Reife gelangt, welche bewunderungswürdig ist und wie sie keinem Andern vergönnt war. Doch grade von ihm ist auch bekannt, wie früh er zu Studien ernster Art angehalten wurde, so dass ihm diese bei allem Genie keineswegs erlassen worden sind. Ueberall ist er nun auch nicht allein der begeisterte Mozart, sondern er ist auch der tiefsinnig gebildete, formschöne. Wenn man beliebter Weise weiter von ihm auf das Allgemeine schliesst, als sei diese Begeisterung und das Schaffen nur an die Jugend und an Jugendfeuer gebunden, so hat auch diese Ansicht ihre Bedenken. Wiederum ist es gewagt, grade von den Ausnahmen, von Mozart oder Mendelssohn, der gleichfalls das Glück hatte, bei Zeiten mit seltner Ausbildung erzogen zu werden, eine Regel bilden zu wollen. Man sagt wohl, eine frühzeitige Reife müsse grade in der Musik eher möglich sein, weil sie die Kunst ist der unbestimmten Bewegung des geistigen Innern, ohne vielen Stoff bewussten Denkens, ohne tiefe Erfahrung und das Leben zu fordern. Doch man sieht hierbei zu leicht über die verwickelten, schweren Studien, denen der Musiker unterworfen ist, hinweg. Der virtuosen Kunst sehen wir allerdings Kinder und Jünglinge ergeben und vielfach sogar bei augenscheinlicher Geistesbedürftigkeit gewachsen. Aber in der schaffenden Musik wird ein hohler Kopf nicht leicht Etwas ausrichten. Der Mehrzahl der Meister war es daher in der Regel erst in reiferen, vorgerückten Jahren vorbehalten, ihre klassische Lebensperiode zu erreichen.

Sebast. Bach gelangte erst Ende seiner dreissiger Jahre zur Klarheit über sich und wurde dann der tiefe Bach. Christoph Gluck schuf in späteren Jahren, Georg Friedr. Händel noch fast als Greis; der Meinung aber, die Kunst gehöre der Jugend, sehen wir vor Allem Jos. Haydn beharrlich reden, da er in den Sechzigern die liebliche Idylle von Lukas und Hannchen dichtete. Auch Beethoven's Bedeutung knüpft sich an das reifere Mannesalter, da er auf seine Jugendfrüchte nichts weniger als gut zu sprechen gewesen sein soll, so sehr diese auch nachmals beliebt und verbreitet gewesen sind. So steht das Wunder mit Mozart und wenigen Andern allein da. Wer aber auf solch ein Wunder, sei es in Beziehung auf sich oder einem Andern warten wollte, dem möge die Zeit nicht lang werden! Die unmittelbare Gabe des Genies macht noch keinen Künstler, vielmehr muss sich zu ihr jene Tüchtigkeit gesellen, von welcher ich gesprochen. Die Leute glauben zwar, das Genie mache Alles, ja, hat ein Künstler Etwas vor sich gebracht, so spricht wohl nicht leicht Jemand von seinem Fleisse, seiner Treue oder über seine Studien, sondern setzt es auf Rechnung seiner ihm von Natur unmittelbar verliehenen Gaben. Träge Naturen reden daher nicht von ihrer Trägheit, sondern sie behelfen sich mit der Ausrede der ihnen nun einmal vorenthaltenen Anlagen, gleich als ob die Natur ihre Gaben dem Menschen, wie sie dem Thiere Triebe verliehen hat. Dann hätte die Kunst weniger Werth! Nun noch etwas über Laie, Dilettant, Kenner, Künstler. Viele vernehmen, wenn sie Musik hören, nur den Takt und seine Gliederung. Das ist offenbar die äusserste abstracte Seite der Musik. Sobald diese erklingt, wird das Subjekt von dem Takte zunächst erfüllt; man sieht es an den Geberden, aus dem Nicken mit dem Kopfe, aus dem Stampfen mit dem Fusse, der Rhythmus fährt ihnen unwillkürlich in die Beine. Es ist überhaupt der Laie, welcher sich mehr dem Stoffartigen und der Aeusserlichkeit, dem sich Aeussern des Klanges zuwendet. Die unterste Stufe, die Naturstufe. Andre hören wohl zu dem Takte noch die Melodie, und es fasst der Dilettant, der selbst Musik treibt, das zunächstliegende in ihr ohne Beziehung auf deren tieferen Zusammenhang mit der Harmonie auf. Jene ist in der That das Obenaufliegende, die Oberfläche. Die Wenigsten fassen hierbei das Stimmgewebe und die Modulation auf. Doch stehet der Dilettant hiermit bereits auf einer ungleich höheren Stufe. Noch höher steht, wer die Formen der Kunst herauskennt, er mag als ein Eingeweiheter gelten und je höher die Kenntniss, Kennerschaft geht, desto mehr haben wir den Kenner vor Augen. Dieser muss jenes Alles zu verfolgen im Stande sein, um die Gedanken des Komponisten in ihrem Gange nachdenken und verstehen zu können. Die Gedanken sind Charaktere, womit der Komponist schreibt. Der Kenner muss diese Schrift lesen und auffassen. Die Sätze, Gänge, Theile, die Modulationen.

Alles verfolgt er im ganzen, im einzelnen. Die Stimmen sind ihm Personen in einem Drama, worin eine jede zu sagen hat. Der Kenner, der Kunstrichter hat geschichtliches Wissen, die Hauptabschnitte der Kunst, wie der Schulen in ihr betreffend; er erkennt leicht, in welche besondere Zeit dieses oder jenes Gebilde, welcher Nation, welchem Style u. s. f. es angehört. Ueber dem Kenner steht der Künstler. Der Kenner kann mit aller seiner Kenntniss des Technischen und Historischen doch stehen bleiben, ohne

von der tieferen Natur der Kunst eine Ahnung zu haben. So giebt es gelehrte Kenner, welche sich für Kunstrichtungen nur aus individuellen Gründen interessiren und von der weiteren, namentlich gegenwärtigen Entwickelung der Kunst nichts wissen oder wissen wollen. Der Künstler erst steht ganz in der Kunst. Er durchdringt die musikalische Dichtung zugleich als Gefühlsmensch und als Verstandesmensch. Denn man könnte leicht glauben und öfters habe ich diese Meinung gehört, als ob dem Künstler das Verfolgen des Tonstoffes in seine Theile, das Urtheilen des Stoffes, das Beachten der Stimmen, der Nachahmung und Fuge die Freude an dem Kunstwerke getheilt mache, ja verkümmere. Manche glauben, dass der Künstler nicht so ursprünglich, in naiver Unschuld und Einfachheit, wie Laie und Dilettant geniessen könne d. h. nicht in so glücklicher Unwissenheit und in dem bewusstlosen Zustande wie diese. Wenn ich mir aber denken könnte, dass es solche Künstler gebe, wie jene — dann gleichen sie dem Arzte, welcher den Leib als eine Zusammensetzung aus vielen Einzelnheiten betrachtet, woran er seine Uebungen gemacht hat und machen kann. So wenig indessen für den Arzt der Leib ein Machwerk und ohne Seele ist — ebenso wenig ist das Kunstwerk ein Theilwesen für den Künstler. Auch ihm tritt es als ein Ganzes, Ursprüngliches entgegen. Weil er aber neben dem Ganzen auch das Einzelne erschaut, so ist er es grade, dem der höchste Genuss aus der Kunst erwächst. Er also kann nicht allein mit derselben Freude geniessen, als der Laie, sondern sein Wissen und Können erhebt ihn auf einen höheren Standpunkt, von wo aus er eine weitere Aussicht hat und wo er eine reinere Luft athmet. Er steht, dies sagten wir, ganz in der Kunst und setzen hinzu: auf dem Höhepunkte in jeder Beziehung.

Der gemeinschaftliche Klavierunterricht.

Von C. O. Wiese.

Meine Musikschule ist in 4 Hauptklassen eingetheilt und jede derselben in a und b gegliedert. Jede Klasse enthält Spielabtheilungen zu je 4, 6, 8 und mehr Schülern. Durch diese Eintheilung entstehen für Klasse 4, 3, 2, halbjährige, für Klasse 2 einjährige Kurse. Selbstverständlich hat jede Klasse ihr Pensum. Spielstunden sind wöchentlich 2, — eine dritte theoretische Stunde wird je nach Bedürfniss eingeschaltet.

Treten wir in die soeben den Kursus beginnende Elementarklasse ein, so finden wir 20 — 30 Schüler auf Bänken sitzend, ein für mein Institut ausgearbeitetes Heft vor sich habend. (Ich darf mir nur eine kurze Andeutung des Lehrganges gestatten.) Die Kinder lernen zuerst das Instrument kennen.

1) Das Klavier besteht aus 2 Haupttheilen a, äussere Umhüllung — Kasten, b, die inneren Theile — Mechanik.

2) Beim Oeffnen des Instrumentes sehen wir weisse und schwarze Stäbchen, Tasten. (Die Kinder treten an die Instrumente).

3) Die weissen, längeren Tasten heissen Untertasten, die kurzen, schwarzen heissen Obertasten.

4) (Ich nehme die Vorderwand eines Pianino heraus, sodass das Innere sichtbar wird). Durch den Druck auf eine Taste bewegt sich ein Hammer gegen eine oder mehrere festgespannte Saiten.

5) Hierdurch erklingt aus den Saiten ein Ton.

6) Jeder Ton hat seinen Namen. Wir haben 7 verschiedene Stammtöne. Sie heissen: c, d, e, f, g, a, h. Jede Saite heisst wie der Ton, welcher aus ihr erklingt, ebenso heisst jede Taste, durch deren Druck der Ton hervorgerufen wird.

7) Wir haben also zu merken. C-Ton, C-Saite, C-Taste — D-Ton, D-Saite, D-Taste u. s. w.

8) (Hieran schliesst sich noch die Anschauung und Erklärung der langen — dicken und kurzen — dünnen Saiten mit ihren tief und hoch klingenden Tönen.

4 — 6 sich anschliessende Unterrichts-Stunden bringen der Hand und den Fingern Uebungen A) in freier Luft, B) auf dem Tisch mit festaufgelegter Handfläche, C) mit festaufgelegter Hinterhand aber hohler *) Handfläche und D) mit freier Hand aber festliegenden Fingerspitzen. Hierzu einige Erläuterungen:

A) Uebungen in freier Luft. (Oberarm fest am Körper — Unterarm nach Oben — Handfläche nach dem Gesicht). 1. Abwechselnde Bewegung der Finger 1. 2. 3. 4. 5. nach der inneren Handfläche. 2. Gemeinsame Bewegung der Finger 2. 3. 4. 5. nach der inneren Handfläche. 3. Finger 2 und 3 — 3 und 4 4 und 5 u. s. w.

B) Uebungen auf dem Tische mit fest und platt aufgelegter Handfläche: Finger 1. 2. 3. 4. 5. u. s. w. rechts, links, zusammen. Finger 1. 5. 3. 2. 4. u. s. w. 1. 2. — 2. 3. 4. 5. u. s. w.

C) Die Schüler ziehen die Fingerspitzen auf dem Tisch soweit ein, dass sie klaviermässig auf denselben ruhen, — der hintere Theil der Hand bleibt noch fest liegen.

D) Dieselben Uebungen — der hintere Theil der Hand ist gehoben, so dass die Hand nur auf die Fingerspitzen gestützt, schwebt.

Während dieser Zeit lernen die Schüler die Tastatur kennen. Nachdem die Namen der 7 Grundtöne eingeprägt und die Gliederung derselben durch

---

*) Hohle Handfläche bewirkt stets Seitenanschlag des 5. Fingers. Der von oben nach unten senkrecht mit der fleischigen Kuppe des Fingers auszuführende Anschlag kann nur durch flache Haltung der Unterhand hervorgebracht werden. E. B.

die 2 und 3 Obertasten gezeigt ist, beginnt das Aufsuchen der Tasten in folgender Weise. 1) Die C-Taste (durch deren Druck die C-Saite den C-Ton hervorbringt) liegt **links** neben den **zwei Obertasten**.

Aufgabe: Suchet alle C-Tasten.

Nach dem C-Tone kommt der D-Ton, also muss auch nach der C-Taste die D-Taste kommen. Sie liegt **zwischen den 2 Obertasten**.

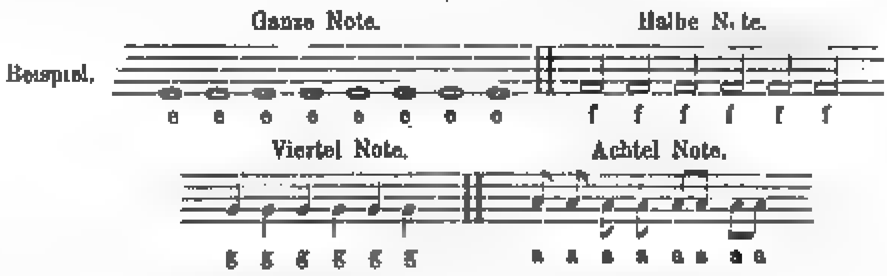
Aufgabe: a) Suchet alle Obertasten. b) Suchet alle C- und D-Tasten. c) Suchet alle D- und C-Tasten.

3. Nach dem D-Tone kommt der E-Ton, also folgt auf die D-Taste die E-Taste. Wo finden wir die E-Taste? **Rechts** neben den 2 Obertasten.

Aufgabe Suchet alle a) E-Tasten, b) C-, D-, E-Tasten, c) E-, D-, C-Tasten.

4. Dieselbe Manipulation wiederholt sich bis zur H-Taste. (Die Kinder stehen während dieser Auseinandersetzungen und Aufsuchungen Alle vor den Instrumenten.)

Sind so die Schüler vorbereitet, dann beginnen die bekannten Fingerübungen am Instrumente ohne Noten. (Die Schüler werden nun nach Bedürfniss in Spielabtheilungen zu 6—9 Personen vertheilt.) Richtung des Körpers, — des Armes, Lage der Hand, Biegung der Finger muss vor Beginn des Spieles geregelt werden, so dass sämmtliche in einer Reihe sitzenden Schüler eine soldatische Regelmässigkeit entwickeln. Der Lehrer, — am besten inmitten dieser Reihe, — verbessert mit einem Stabe etwaige Arm- oder Fingerfehler. Diese Uebungen beanspruchen ohngefähr 8—10 Stunden Zeit, während welcher auch die Noten gelehrt werden. Ich habe gefunden, dass durch Schreiben der verschiedenen Notenzeichen dieses Stück Arbeit sehr erleichtert wird. Jede Note beansprucht eine ganze Linie und wird mit Hinzufügung des Namens geschrieben. Als Schreibmaterial lasse ich den Bleistift benutzen.



Ist das „Von Noten spielen" vorbereitet, so beginnt eine Manipulation, die der Beachtung derjenigen Kollegen wohl werth ist, welche im Sinn haben, in vortheilhafter Weise Klassenunterricht zu ertheilen.

Denken wir uns 2 (auch 3 oder 4) nebeneinander stehende Instrumente. Vor jedem Instrument eine Bank. Auf jeder Bank 3 Schüler.

I.	Lehrer.	II.
A B C	O	a b c

Diese 6 Schüler spielen zusammen — abgesehen von der Lage der Noten — abwechselnd „rechts" und „links" die zu erlernenden Stücke durch. Dann beginnt das Zusammenspiel, B I spielt die linke, b II die rechte Hand. Hierauf verlässt A I seinen Platz. B und C rücken nach; a geht nach I und A setzt sich auf Platz C. Die C c haben jetzt den Mittelsitz eingenommen und spielen wie vorher B b.

Diese Verschiebung geschieht so oft, bis jeder Schüler „rechts und links" gespielt hat.

Die nicht spielenden Schüler haben einen Stab in der Hand, zeigen nach und zählen.

Das zweihändige Einüben überlasse ich meist dem häuslichen Fleisse.

Ich darf nicht unerwähnt lassen, dass die neuzuübenden Stücke durch Abschreiben und Durchzählen **vorbereitet** sind.

Das Vorbereiten spielt auch in Klasse III und II eine grosse Rolle. Ehe z. B. der Schüler zum Spielen der Tonleiter kommt, muss er deren Bildung, die Aufeinanderfolge der Tonarten und die Intervalle kennen lernen.

Die Erlernung der Molltonleitern bildet in Klasse II ein Pensum für sich. So muss der Schüler unter andern auch „**Doppelschläge**," **Drei- und Vier-Klänge** in allen Formen auf dem Papiere und dem Piano ausführen.

In Klasse II und I wird oben erwähnte Schiebung unter anderer Bedingung vorgenommen. Die zu spielenden Stücke haben eine grössere Ausdehnung. B I beginnt, b II fährt auf ein gegebenes Zeichen streng im Takte fort, während C I auf Stelle B I und A auf Stelle C rückt. Es wechseln hier nur die Schüler jeder Bank unter sich.

Das vierhändige Spiel betreibe ich in folgender Weise: Der Lehrer sitzt am Instr II, während ein Schüler auf dem Primoplatze I, der andere auf dem Primoplatze II sitzt. Beide Schüler spielen mit dem Lehrer zusammen. Die übrigen Schüler zeigen wie früher nach und zählen.

Der Lehrer wird **anfänglich möglichst leise** begleiten, da die Erfahrung lehrt, dass die Schüler durch die Begleitung leicht gestört werden. Erst nach und nach darf die Begleitung ihren richtigen Stärkegrad erhalten. Dies sind im allgemeinen die Grundgedanken, nach welchen in meinem Institute unterrichtet wird.

Sollte eben Gesagtes bei dem Einen oder Andern meiner Herren Kollegen soviel Interesse erweckt haben, dass sie noch Näheres zu erfahren wünschen, so werden sie mich jederzeit zu weiteren Auseinandersetzungen bereit finden.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 8. December.

Der seit einem Jahre unter Leitung des Herrn **Wilh. Handwerg** bestehende **Berliner Männergesang-Verein** gab am 27 November im Saale des Architektenhauses sein erstes Konzert. Zum Vortrag gelangten neue Chorlieder a capella und mit Clavier- resp. Hörnerbegleitung von C. Reinecke, Joh Herbeck, Weinwurm, Jüngst, Handwerg, Wöchl, Engelsberg und Franz Schubert. Die Leistungen des etwa 40 Sänger zählenden Chores befriedigten sowohl durch reine Intonation und deutliche Textaussprache, als auch durch feine Nüancirung und disciplinirtes Zusammengehen, so dass sich von der weiteren Entwickelung des jungen Vereins noch recht Erfreuliches erwarten lässt. Frl. Dora Schirmacher unterstützte das Konzert durch den gelungenen Vortrag von Lachner's Präludium und Toccata sowie von zwei Chopin'schen Stücken. Die junge Pianistin verfügt über eine perlende Fingerfertigkeit, gepaart mit schöner weicher Tongebung und anmuthiger Vortragsweise. Obgleich ich die Vorliebe der meisten Mitglieder der deutschen Männergesang-Vereine für seichte, süssliche und leicht ausführbare Lieder beliebter (!) Komponisten aus langjähriger eigener Erfahrung kennen gelernt habe, möchte ich doch Herrn Handwerg dringend empfehlen, sich durch nichts ermüden zu lassen in dem Versuch, den Herren seines Vereins nach und nach ein tieferes Verständniss für die herrlichen Werke von Schubert, Schumann, Kreutzer, Weber, Mendelssohn, Bruch etc. einzuflössen.

Herr **Joseph Weiss** führte sich am 24. November in der Singakademie als Pianist und Komponist vor. Der Klavierspieler Weiss hat seit dem vorigen Jahre erfreuliche Fortschritte gemacht, sein Vortrag des Konzertstückes Cmoll op. 42 von Volkmann, zeichnete sich ebenso wie das Chopin'sche Edur Scherzo durch Fertigkeit und Sauberkeit in den Passagen, Weichheit des Anschlages und verständigen Vortrag aus. Ueber den Komponisten Weiss vermag ich indess nicht gleich Günstiges zu berichten. Seine Dmoll Sinfonie zeugt zwar entschieden von Talent, verliert sich jedoch in Bezug auf Instrumentation, (wozu z. B. die Harfe?) oft in's Masslose und Verschwommene. Ich frage nur, wohin soll der weitere Entwickelungsgang einen kaum 17jährigen Komponisten führen, der sich fast beständig ohne besondere Veranlassung eine Miene aufsetzt, wie sie etwa einem Beethoven in seiner neunten Sinfonie oder einem Wagner in seinem Tristan zu eigen ist? Der Herrn Weiss gespendete Lorbeerkranz wird ihm übrigens eine Mahnung sein, wie vorsichtig ein junger Komponist in der Wahl seiner musikalischen Freunde sein muss. Die mitwirkende Sängerin, Frau Mary Löscher vom Königl. Deutschen Landestheater in Prag, welche die Romanze der Rahel aus der Jüdin sowie zwei Lieder von Franz sang, erwies sich im Besitz einer Sopranstimme, deren einstige Schönheit unverkennbar war. Jetzt ist das Organ jedoch gebrochen, wovon ein immerwährendes Detoniren nach der Tiefe sowie ein beständiges Tremoliren deutlich Kunde gab.

Richard Schmidt.

Am 27. November veranstalte der unter Leitung des Herrn **William Wolf** stehende **Königstädtische Gesangverein** im Saale des Hôtel de Rome sein erstes diesjähriges Konzert. Der noch junge und nicht grosse Verein legte erneut Zeugniss eines rühmlichen Strebens ab und zeigte sich im Besitze einer Präcision und Intonation, die, wenn sie auch noch nicht die höchsten Ansprüche befriedigte, doch einen gegen das Vorjahr merkenswerthen Fortschritt bekundete. Das Hauptwerk des Abends, Mendelssohn's Loreley (einschliesslich des Ave Maria und des Winzerchors), wurde frisch und energisch ausgeführt, ausserdem kamen mehrere A capellachöre und ein Chor aus den Jahreszeiten zu Gehör. Für Frl. M. David, welche erkrankt war, traten Frau Feliasohn und Frau Plessner als Gesangssolistinnen ein. Letztere sang die schwierige Parthie der Lenore in der Loreley und zeigte dabei entschiedenes Geschick in der Verwendung ihrer schönen Stimmmittel, denen wir nur noch grössere Frische gewünscht hätten. Frl. Bertha Cohn, Schülerin des Herrn O. Eichberg, überwand die grossen Schwierigkeiten der E dur-Polonaise von Liszt mit anerkennenswerther Sicherheit. Die Violinistin Frl. Bernhardt entwickelte in einem Stück von Vieuxtemps schönen Ton und eine Wärme, die wohl noch mehr Wirkung hervorgebracht hätte, wenn sie mit grösserer Reinheit gepaart gewesen wäre.

Montag, den 28. November, in der Singakademie I. *Konzert des Seiffert'schen Gesang-Vereins* (a capella).

Herr **Paul Seiffert** ist sichtlich bemüht, seinen Verein immer grösserer Vollkommenheit zuzuführen. Interessant ist es zu beobachten, wie von Jahr zu Jahr der Wohlklang in der Tongebung zunimmt, Rauheit und dilettantische Vordringlichkeit aus den Männerstimmen verschwinden, Soprane und Alte an Fülle des Tones, an Leichtigkeit und Anmuth gewinnen. Den letzteren wünschten wir indess noch eine dunklere Färbung. Die fast immer sichere und reine Intonation, vornehmlich aber die Fähigkeit, für den Inhalt so vieler verschiedener Lieder (es waren ihrer 9) den rechten, von Verständniss und Empfindung beseelten Ausdruck zu finden, muss dem Verein ausserdem noch und damit zugleich seinem rastlos thätigen und energischen Dirigenten nachgerühmt werden. — Die Auswahl der Lieder zeugte von feinem musikalischem Geschmack. Ausser den beiden ersten von Leonhard Lechner und Heinrich Isaac aus dem 16. Jahrhundert, bot das Programm wahre Perlen des deutschen Liedes aus neuerer Zeit: Franz v. Holstein, „Am alten Zwingergraben", R. Franz „Norwegische Frühlingsnacht", Joh. Brahms „Dein Herzlein mild", E. E. Taubert „Die Sonne sank", A. Dietrich „Weit, weit aus ferner Zeit", J. Rheinberger „All meine Gedanken". Die Komposition P. Seiffert's zu seinem eigenen Gedichte „Abschied am Rhein" wurde mit vielem Beifalle ausgezeichnet. Wir schliessen uns demselben in Bezug auf die Worte gern an, sie athmen Jugendgluth und Begeisterung, von den Tönen aber, so hübsch sie sind, merkt man, dass sie viel später entstanden — in der Hauptstadt der Intelli-

ganz und — „an der Spree singt keine „Loreley". — In Frl. Elisabeth Schultze, einer Schülerin Stockhausens, lernten wir eine treffliche Mezzo-Sopranistin kennen. Ausser der guten Schule besitzt die junge Dame ein bedeutendes Vortragstalent, welches nach dem Sentimentalen und Naiven hin Gleichwerthiges und Schönes giebt. Der instrumentale Theil des Konzertes war den Händen des Herrn X. Scharwenka anvertraut, der mit bekannter Bravour und Verve ein „Thema und Variationen" eigener Komposition, sowie Chopin's Scherzo in H-moll und die E-dur-Polonaise von Liszt zum Vortrag brachte. Herr Richard Eichberg begleitete am Flügel musikalisch feinfühlig und gewandt.

Donnerstag den 1. Dezember in der Sing-Akademie Konzert von Felicia Tucsek.

Wir müssen der Konzertgeberin dankbar sein für die Vorführung des Bach'schen D-moll Konzertes. Es war eine Novität aus alter Zeit, und erwies sich, mit Ausnahme vielleicht des langsamen Satzes, als noch heut lebensfähig, volles Interesse erregend und befriedigend. Der alte Bach ist und bleibt doch der grösste Zukunftsmusiker. Wir glauben indess, dass man dies Virtuosen-Stück des vorigen Jahrhunderts historisch treuer und schöner zur Darstellung gebracht hätte, wenn man es nur von einem einfachen Streichquartett und Kontrabass hätte begleiten lassen. Fräulein Tucsek's überaus klares Spiel, ihr klangvoller Anschlag litt etwas unter der Wucht des Orchesters, und der Eindruck der Komposition wurde durch die nicht immer genaue Reinheit der Streich-Instrumente beeinträchtigt. Es müsste ein hoher Genuss sein, dieses Werk mit Begleitung des Joachim'schen Quartetts zu hören. —

In einem allerliebsten Menuett von Haydn, einer Gavotte von Dupont, einem Nocturne von Chopin, und einer Novelette von Schumann traten die erwähnten Eigenschaften der Pianistin erst so recht in den Vordergrund. Sie gebietet über eine gute Technik, nach der Ueberwindung schwererer Aufgaben, als es die diesmaligen waren, wird zu entscheiden sein, ob das Beiwort „virtuos" hinzuzufügen ist. Ihr Spiel ist immer musikalisch und geschmackvoll, ihr Talent neigt mehr zur Wiedergabe des Anmuthigen und Tändelnden, als des Schwermuthsvollen, tief innerlich Bewegten. Sie ist keine Adagiospielerin, die langsamen Sätze im Bach wie im D-moll-Konzert von Mendelssohn und auch das Nocturne von Chopin haben uns nicht ganz befriedigt. Herr De Ahna spielte in vorzüglicher Weise Bruch's Violin-Konzert und kleinere Stücke von Lalo und Chopin. Herr Professor Rudorff dirigirte die Orchesterbegleitung und begleitete am Flügel in bekannter meisterhafter Weise.

Dienstag den 6. Dezember in der Sing-Akademie Konzert von David Popper.

Einer der bedeutendsten Violoncello-Virtuosen der Jetztzeit ist Herr Popper. Sein Ton in der Cantilene ist entzückend, markig und doch weich, in den raschesten und schwersten Passagen immer klangvoll und klar verständlich. Seine Vortragsweise hält sich von virtuosenhafter Manier fern, und athmet in jedem Ton den fein empfindenden Musiker. Für den Ausdruck des Leidenschaftlichen, wild Erregten, gaben ihm seine diesmaligen Stücke wenig Veranlassung, sie hielten sich meist im elegischen oder leicht tändelnden Charakter. Dies möchte vielleicht ein Wink sein für die Zusammenstellung künftiger Programme. Denn so Ausgezeichnetes auch der Künstler bot, man wurde müde, weil der Kontrast zu dem vielen Süssen fehlte. Nicht zu erwähnen wollen wir unterlassen, dass uns die seltene Benutzung der tieferen Saiten des Instrumentes bei den Kompositionen des Virtuosen aufgefallen ist; wir mögen gerade diesen Gegensatz männlicher Stärke zu der elegischen Empfindsamkeit der oberen Saiten nur ungern vermissen.

Herr Popper spielte von sich eine Suite aus 6 Sätzen „Im Walde," bei welcher ihm Herr X. Scharwenka assistirte. Der „Gnomentanz" daraus gefiel uns am besten, weniger die andern Theile, die durch grosse Länge und Einförmigkeit der Stimmung ermüdeten. Ferner hörten wir noch vom Konzertgeber ein hübsches Adagio religioso von Scharwenka, sowie Courante von Corelli, Largo von Tartini und einen „Elfentanz" eigener Komposition, der, bis auf einige Anklänge an Wagner's Tannhäuser-Ouverture, originell erfunden ist und ihm einen dacapo Ruf eintrug, den Herr Popper mit dem wunderschön gesungenen Liede Schubert's: „Du bist die Ruh" beantwortete. Es war für uns der Höhepunkt seiner diesmaligen Leistung. Er entschädigte uns dadurch vollauf für die Mitwirkung der zwar mit schönen Stimmmitteln begabten, aber noch ziemlich unfertigen Sängerin Fräulein Ernst.

Herr Scharwenka brachte Chopin's Fmoll Fantasie und As-dur Walzer mit dem Triller-Anfang zu Gehör. So sehr uns die Technik in jeder Beziehung befriedigte, so wenig können wir uns mit der Auffassung vornehmlich des letzten Stückes einverstanden erklären. Der Superlativ des dabei angewendeten Tempo rubato wirkte nicht künstlerisch. Wir wissen wohl, dass der Klavierspieler hauptsächlich durch die Kontraste der Dynamik wie des Tempo wirkt. Aber nicht immer sollen diese Kontraste scharf auf einander platzen, vielmehr sollen sie durch crescendo und decrescendo, accelerando und ritardando vermittelt werden. Diese graduellen Schattirungen fehlten, und so wirkte der Vortrag zwar überraschend und blendend für das Publikum, wenig anmuthend für den Musiker, zumal wenn er an die Interpretation derselben Stücke durch Tausig, Bülow und Rubinstein dachte. A. Werkenthin.

— Frl. Auguste Strunner aus Baden-Baden, gab am 7. Dezember in der Singakademie ein Konzert, in welchem sie sich als „dramatische Sängerin" vorstellte. Sie verfügt über eine schöne und kräftige Stimme und besitzt eine lebendig-bewegliche Vortragsweise, leider klingt die Stimme, sobald sie nur einigermassen forcirt wird — was öfter als wünschenswerth geschah — recht roh, und der Vortrag zeigt nicht immer den besten Geschmack. Das Schlimmste ist aber die Intonation, die zum Theile unerträglich war. Das vergleichsweise Beste gab die Sängerin mit Radecke's „Aus der Jugendzeit", das sich in seiner einfachen Innigkeit ohne „dramatische" Accente aber doch viel besser ausgenommen haben würde, unter-

freulich war die Tannhäuserarie. Herr Dr. Bischoff unterstützte das Konzert durch eine Reihe von Klaviervorträgen, die sich durch äusserste Sauberkeit und höchst geschmackvolle Nüancirungen auszeichneten.

O. Eichberg.

Aus Raummangel mussten einige Konzertberichte für die nächste Nummer zurückgelegt werden.

E. B.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Bei der internationalen Konkurrenz des St. Petersburger „Vereins für Kammermusik", über die Entwickelung der Kammermusik, ist der Preis Herrn Professor Ludwig Nohl in Heidelberg zugefallen. Die betreffende Arbeit wird sofort ins Russische übersetzt werden.

— David Popper, welcher in den letzten Tagen mit grossem Erfolge in Schwerin konzertirte, erhielt vom Grossherzog das Ritterkreuz des Ordens der „wendischen Krone" und der Hofpianist Cora Rübner in Baden-Baden vom Grossherzog von Baden die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— Herr Eugenio Pirani, der bekannte Pianist, ist vom König von Italien zum Chevalier der italienischen Krone ernannt worden.

— Der Komponist Rimsky-Korsakoff ist als Professor an das Konservatorium in St. Petersburg berufen worden.

— Der König von Sachsen hat dem Dirigenten der Leipziger Gewandhaus-Konzerte, Kapellmeister Karl Reinecke, in Anerkennung seiner langjährigen verdienstlichen und tüchtigen Leistungen auf dem Gebiete der Musik das Ritterkreuz I. Klasse des Albrechtsordens verliehen. Die Dekoration wurde demselben am Tage der Feier des 100jährigen Bestehens der Gewandhaus-Konzerte durch Hrn. Kreishauptmann Grafen zu Münster überreicht.

— Die „St. Petersburger medizinische Wochenschrift" schreibt: „Aus den auf der Klinik von Professor Manassein zu Petersburg an 222 Sängern im Alter von 9 bis 53 Jahren unternommenen Untersuchungen, bei welchen hauptsächlich auf Wuchs, absoluten Brustumfang, auf die Differenz der letzteren und der Körperlänge und auf den pneumatometrischen und spirometrischen Befund Gewicht gelegt wurde, ergab sich Folgendes: Der relative und auch der absolute Brustumfang ist bei Sängern grösser als bei Nichtsängern und nimmt mit dem Wuchs, mit dem Alter und mit den Jahren des Singens zu. Trunksucht hemmt die Entwickelung der Brust. Die Expansion der Brust, sowie die vitale Kapazität der Lungen ist bei Sängern grösser und nimmt ebenfalls in obengenannter Weise entsprechend zu. So häufig bei Sängern Kehlkopfkatarrhe vorkommen, ebenso selten sind Bronchialkatarrhe. Die Mortalität der Sänger ist, namentlich an Phthisis, gering. Nicht selten ist bei ihnen morb. Brightii, ja sogar bei Nichttrinkern. Das Singen ist ein ausgezeichnetes Prophylaktium für Phthisiker, ist das beste Mittel zur Entwickelung und Stärkung der Brust und muss in dieser Beziehung der Gymnastik vorgezogen werden.

— Der letzte Jahresbericht der Horak'schen Klavierschulen in Wien liegt vor, er bringt in seinem ersten Theile einen sehr beachtenswerthen Artikel von Eduard Horak: „Der Einfluss der allgemeinen Erziehung auf den Musikunterricht als das wesentliche Erziehungsmittel der Jugend. Eine Aufklärung für Eltern, Erzieher und Lehrer" — und anschliessend daran einen Abschnitt aus dem neuen Unterrichtssystem im Klavierspiele von demselben. Der Verfasser geht von dem Gedanken aus, dass bei dem angeborenen Tonsinn des Menschen die Musik ein wirksames Erziehungselement sei. Durch die Aussprüche der griechischen Philosophen unterstützt, sollte an die Musik die Aufgabe gestellt werden, die Erziehungswahrheiten in sich aufzunehmen, und sie den Grundsätzen der Erziehungswissenschaften anzuschliessen. Dass sei es nöthig, dass auf den Elementarunterricht der grösste Werth gelegt werde, aber nicht mit geistlosen, mechanischen Uebungen, bei denen das Gemüth und das Seelenleben des Kindes unberührt bleibt, sei der Unterricht zu beginnen, sondern, ausgehend vom Gesange im einfachsten Kinderliedchen, welches das Kind, bevor es Tasten und Noten lernt, mit seinem angeborenen Tonsinn aufzufassen und nachzusingen habe, liege allein das Material, welches zugleich Hören und Empfinden des Kindes anrege, und dadurch die einzig wahre Grundlage musikalischer Erziehung in sich schliesst. Wie das praktisch durchführbar sei, zeigt der Verfasser in dem Auszuge, den er seiner praktischen Klavierschule entnommen, seinen Betrachtungen beifügt, und uns dadurch zu Theilnehmern der ersten Musikstunden des Kindes macht. Die anregende Lehrmethode dieses kurzen Auszugs ist interessant und einleuchtend genug, um die Lust zu wecken, das ganze Werk kennen zu lernen, und um beurtheilen zu können, ob es auch im ferneren Verlaufe möglich sein wird, das erregte musikalische Interesse des Kindes auf so spielende Weise wach zu halten, wenn das praktische Ueben beginnt. Denn ohne die Ausbildung der Finger, die doch einmal — nur auf mechanischem Wege zu erreichen, bleibt alles musikalische Empfinden doch fruchtlos. Aber die Thatsache von einer Schülerzahl, die 687 Nummern zählt, und der ein Lehrkörper von einigen 30 Namen, darunter solche von vollwichtigem Klange, entspricht, zeugt von der Richtigkeit der Methode des Verfassers, und gleichfalls giebt das angeführte, in jeder der Abtheilungen verwandte Lehrmaterial technischer Studien, Etüden und Vortragsstücke Kenntniss von dem gediegenen, auf das Klassische gerichteten, Streben des Leiters der Schulen. Es fanden an öffentlichen Aufführungen statt: Ein Prüfungskonzert, dessen Programm viele Klavierensemble-Nummern aufweist, und

eine Beethovenfeier, bei der Herr Professor Theodor Hahn die Festrede hielt. Die Prüfungs-Statistik weist das Resultat der monatlich stattfindenden Prüfungen nach und von den fünf namentlich genannten Zöglingen, welche die Staatsprüfung ablegten und alle approbirten, erhielten zwei das Lehrbefähigungszeugniss für das Lehramt des Klavierspiels an K. K. Bildungsanstalten mit dem Prädikat „Mit Auszeichnung", die drei Uebrigen „Mit gutem Erfolge."

— Herr Helzer hierselbst hat eine wichtige Erfindung in Bezug auf die Verlängerung des Klaviertones gemacht, die Orgelbauzeitung berichtet darüber. Nach mannigfachen Versuchen, der technisch nicht leichten Aufgabe beizukommen, ist eine im Grunde genommen recht einfache Konstruktion entstanden, welche bewirkt, dass, während die Dämpfung des ganzen Klaviers durch einen Zug gehoben ist, jeder angeschlagene Ton, sobald er losgelassen wird, schleunigst abgedämpft, dann aber sofort wieder von der Dämpfung befreit wird und einem folgenden als Mitklinger dienen kann. Diese Einrichtung dürfte wohl berufen sein, epochemachend für die Klaviermusik zu werden; denn kein feiner, empfindender Spieler oder Hörer wird sich ihren Wirkungen entziehen können. In einer Zeit, wo das Klavier in Bezug auf Tonkraft und Fülle bis auf eine Höhe gebracht ist, welche der Grenze, die in der Natur dieses Instrumentes liegt, schon sehr nahe sein dürfte, muss jede Bereicherung durch neue Tonfarben als ein besonderer Fortschritt begrüsst werden, und eine neue, dabei unstreitig edle Tonfarbe stellt der hier erwähnte Hilfszug unter Beibehaltung aller früheren Möglichkeiten zur Verfügung. Die Tonverstärkung und Färbung, welche das gewöhnliche Pedal zwar einzelnen Tönen gab, konnte wegen des ineinander Rauschens aller angeschlagenen Töne, wenigstens bei schnellen Bewegungen, Passagen etc. nie zu selbstständiger Geltung gelangen. Jetzt hören wir sie, ohne dass die Klarheit beeinträchtigt, ohne dass die Anschlagsmanier verdunkelt wird, erst zu idealer Geltung kommen.

— Die Firma J. Mayer & Cie. in München (Inhaber: Ferd. Schmidt) hat vom Reichspatentamt unter No 15001 ein Patent erhalten auf Anwendung von Klanggabeln bei Klavieren, wodurch eine grössere Sanglichkeit und Klangfülle bei den hohen Tönen erzielt werden soll. Die Klanggabeln haben die Form von Stimmungsgabeln, deren jede genau zu dem Saitenchor gestimmt ist, dessen Ton sie verstärken soll und sind mittelst Agraffen auf dem Steg des Resonanzbodens befestigt. Die Agraffen ersetzen die Schränkstifte und sind zugleich Träger der Klanggabeln. Durch das angeschlagene Saitenchor wird die Klanggabel zum Mitschwingen gebracht und verstärkt somit den Ton. Da sie länger in Schwingung bleibt, als die Saiten selbst, giebt sie dem Ton eine längere Dauer und grössere Sanglichkeit und verschönert zugleich durch den ihr eigentümlichen Timbre die Klangfarbe.

Leipzig. Zur Eröffnung des neuen Musiksaales des Herrn Kommissionsrath Seitz fand am 20. November in demselben vor einem ausgewählten Publikum eine Kammermusikaufführung statt. Benutzt wurde der erste grosse Konzertflügel aus der Seitz'schen Hofpianofabrik. Das Urtheil der anwesenden Musiker und Musikliebhaber ging dahin, dass dieser Flügel ausserordentlich viel Kraft und einen grossen, aber auch edlen Ton habe, im Uebrigen an Erard erinnere, nur dass er in der Mittellage und Diskant nicht so scharf sei wie Erard.

— Zur Feier des 100jährigen Bestehens der Gewandhaus-Konzerte, die während dieser Zeit durch ihre vorzüglichen Aufführungen unter Dole's, J. A. Hiller's, Schicht's, J. P. Schulz', C. A. Pohlenz's, Mendelssohn's, Ferd. Hiller's, Gade's, Rietz' und Reinecke's Leitung Weltruf erlangt haben, fand am 25. November eine Festaufführung statt, in der auch Professor Joachim mitwirkte. Kapellmeister Reinecke hatte eine Jubelouverture geschrieben, welche die Feier weihevoll eröffnete.

Neubrandenburg. Hier konzertirten am 29. November unter dem lebhaftesten Beifall des Publikums Mad. Artôt und Herr Franz Mannstaedt aus Berlin.

Paris. Der Violinist Waldemar Meyer hat am 13. November bei Pasdeloup Spohr's Gesangsscene und Raff's Violinkonzert und am 26. November, auf dem Stiftungsfest des Quartett-Vereins, Stücke von Raff, Holländer und Laub gespielt. In demselben Konzert wirkte Frl. Elisabeth Scharwenka aus Berlin und Hofpianist Coenen mit. Der Männerchor unter E. Metzger's Leitung sang Quartette in edelster Auswahl.

Bücher und Musikalien

August Reissmann, Op. 50. Sinfonie C-moll, für grosses Orchester. (Leipzig, Fr. Kistner.)

August Reissmann gehört zu den thätigsten Musikern unserer Zeit, seine Feder hat uns die mannichfaltigsten Gaben auf den verschiedensten Gebieten geliefert, seine Lehrbücher, seine geschichtlichen und biographischen Werke haben sich in allen Kreisen Freunde erworben, seine kompositorische Thätigkeit hat sich über alle Formen erstreckt, vom einfachen Liede bis zum Oratorium und der Oper, vom kleinsten Instrumentalstück durch das Bereich der Kammermusik bis zur Sinfonie. Dass ihm das handliche Geschick zur Bewältigung der äusseren Arbeit, sagen wir die Beherrschung des Architektonischen eigen ist, versteht sich nach diesem Lebensgange und der damit verbundenen Arbeit von selbst, ausserdem würden wir es von ihm als Kompositionslehrer von vornherein erwarten müssen. Ich rechne auch dahin die Instrumentirung, obwohl ich darüber in Bezug auf das vorliegende Werk nur aus den Andeutungen sprechen kann, die der vierhändige Klavierauszug bietet, da die Partitur nicht in mei-

ner Hand ist. Das Werk, in C-moll stehend, besteht aus vier Sätzen, von denen der erste Allegro, eine kurze Einleitung, Adagio, hat. Der zweite Satz ist ein Adagio in F moll, der dritte ein Scherzo in C-moll, der vierte ein Finale in C-dur. Der finstere Ernst, den die Wahl der Tonart anzuzeigen und der aus dem Mollcharakter der ersten drei Sätze entgegen zu leuchten scheint, ist dadurch gemildert, dass der erste und zweite Satz in Dur schliessen und da ausserdem das Finale in C dur steht, so lässt sich daraus im Voraus fast bestimmen, dass es nicht des Komponisten Absicht war, ein bitteres Ringen darzustellen, das erst am Ende durch Erfolg gekrönt wird. Der erste Satz ist ohne Reprise des ersten Theils geschrieben, es führt der Schluss desselben sofort in den Durchführungssatz über. D a s über das Aeussere und den Bau des Werkes. Die Einleitung, unisono beginnend, beschäftigt sich hauptsächlich mit dem ersten Motive des im Allegro auftretenden ersten Themas. Sie steigert sich und bringt dieses Motiv vom zwölften Takte an im Forte und Es-dur, mit schwer in Achteln sich bewegenden, breiten und gewichtigen Bässen versehen. Die leichte Synkope des zweiten Themas des ersten Satzes wird im weiteren Verlaufe der Einleitung ganz gering angedeutet und nach 22 Takten beginnt das Allegro. Hierbei sei gleich bemerkt, dass so knapp und präcis gehalten wie die Einleitung, sämmtliche übrigen Theile der Sinfonie sind. Das erste Thema, in C moll, ist markig und schwungvoll und setzt einstimmig ein, im zweiten Takte treten die andern Stimmen, das zweite Motiv imitirend, dazu. Nach bedeutender Steigerung dacht der Satz sich wieder etwas ab und nun bereiten wenige grosse Akkorde im Fortissimo die Dominante, die Dur Parallele vor, um den Eintritt des weichen, melodiösen zweiten Themas in Es-dur zu ermöglichen, an dessen leicht synkopirten Charakter schon die Einleitung mahnte. In der Folge tritt eine in Triolen bewegte Mittelstimme dazu ein und begleitet dieses jetzt im FF stehende Thema. Der durch ernste Modulationen eingeführte Durchführungssatz bringt das erste Thema in den Bässen unisono zuerst in C-moll, modulirt dann sehr gewichtig, um dasselbe nach Es moll zu führen, wieder unisono von den Bässen gegeben. Dann führt der Satz durch Es-moll, b-moll, das erste Thema g a n z verarbeitend. Die kontrapunktische Arbeit ist, wie bei [illegible] das erwartet werden musste, geschickt und interessant. Dann treten die ersten Hälften des zweiten und ersten Themas, sich ablösend, in die Arbeit ein. Nachdem das erste noch mit grosser Wirkung in der Vergrösserung in C-moll gebracht ist, folgt die Rückkehr, bei welcher das zweite in C-dur erscheint. Ein kurzer Schluss, bei dem das erste Motiv des ersten Themas effektvoll, wahrscheinlich den Hörnern und Trompeten ertheilt, verarbeitet wird, endet den Satz in C-dur. Soviel der Klavierauszug es gestattet, lässt sich ein sicherer Schluss darauf machen, dass der ganze Satz durch wirkungsvolles Orchester-Kolorit und bedeutsame Themen und Verarbeitung einen trefflichen Eindruck machen muss. Der zweite Satz, Adagio, $^{3}/_{4}$ Takt f-moll, beginnt mit synkopirten Bässen und langgezogenen Tönen, trübe Stimmung athmend, die jedoch durch den rhythmisch bewegteren zweiten Theil aufgehellt wird. Froh, fast jubelnd, kommt am Schlusse das zweite Thema in F-dur im FF zur grossen Geltung, und wenn gleich das Ende des Satzes wieder zum pp. des Anfangs zurückkehrt und die Basssynkopen wieder eintreten, so scheint das doch nur wie eine Erinnerung an glücklich überstandene Leiden, und der Wechsel der kleinen None des des Dominantakkords von F-dur mit der grossen d, scheint wie eine zurückgebliebene einsame Thräne im vom Glücke geblärten Auge. Das Scherzo $^{3}/_{4}$ Takt in C-moll (Allegro assai), macht einen frischen und lebhaften Eindruck im ersten Theile und weich klingt sein Mittelsatz in As-dur, aber das längere Verweilen auf diesem letzteren und seine Variation mit der etwas gleichförmigen Begleitungsfigur wirkt auf mich, im Klavierauszuge, etwas ermüdend, ich meine, der Komponist wäre im Stande gewesen, dort Interessanteres zu finden. Doch glaube ich, dass die Farbe des Orchesters, der weiche Klang der Holzblasinstrumente, die an diesen Stellen angewandt scheinen, die Schwächen dem Hörer verdecken. Sehr gewichtig hebt der letzte Satz an, C-dur, Allegro, $^{4}/_{4}$ Takt, nach 8 Takten Einleitung im FF das rhythmisch und melodisch gleich anregend wirkende Thema pp. beginnen lassend. Den ganzen Satz durchweht ein ausserordentlich frischer Zug, wenngleich durch die sehr zur Herrschaft gelangende Triole demselben an einigen Stellen der Charakter einer gewissen Geschwätzigkeit aufgedrückt wird. Auch bei diesem Finale muss ich die Prägnanz der Themen und die Solidität der Arbeit, die Entwickelung des Gedankens und die Steigerung der Stimmung loben. So liegt uns in dieser Sinfonie ein Werk vor, auf das ich wohl die Aufmerksamkeit der Orchesterinstitute richten möchte, es verdient jedenfalls seines Inhalts sowohl, als seiner Ausführung wegen die Beachtung und wird gewiss, da es, wenn nicht alles trügt und man nach einem Klavierauszuge mit geringen Andeutungen einen einigermassen richtigen Schluss ziehen darf, effektvoll instrumentirt ist, auch den Beifall der Zuhörenden sich erwerben, wenn der Dirigent sich mit liebevollem Eingehen auf den richtigen Charakter des Ganzen sowohl, als der einzelnen Sätze seiner Aufgabe unterzieht. Wünschen wir ihr Glück auf den Weg!

A. Naubert.

„Pädagogische Erfahrungen beim Klavier-Unterrichte im täglichen Verkehre mit den Schülern am Konservatorium von Xaver Scharwenka in Berlin“ nennt Herr Aloys Hennes eine Monatsschrift für Klavierlehrer und Freunde einer rationellen musikalischen Erziehung. Der Herausgeber ist bestrebt, durch diese Zeitschrift die Art der Behandlung von verschiedenartig begabten Schülern klar zu legen, den Ausgleich unter den einzelnen Musikfaktoren (welche im Vereine erst das Bild eines vollen Talentes darbieten) nämlich Zeitsinn, Klangsinn, musikalisches Verständniss und Technik herzustellen, auf die Bildung des Verstandes, des Wollens und des Gemüths zu wirken. Ich bin überzeugt, dass dies die Ziele sind, welche ihm vorschwebten, obgleich im Prospekt vornehmlich auf die Auffassungskraft, vorläufig nur im Dienste

der Lesefertigkeit, Fingergelenkigkeit und Willenskraft Bezug genommen wird. Der Herausgeber führt Schüler verschiedener Altersstufen vorerst aus der Elementarklasse vor, schildert ihre Individualität und zeigt, durch welche Mittel und Wege Fortschritte nach und nach ermöglicht werden. So wird denn der von Monat zu Monat erfolgte Fortschritt des Schülers gewissenhaft gebucht und ein klares Bild seiner Entwickelung gegeben. Angehende Lehrer, welche bei der Unterweisung ihrer Schüler die bekannten Hennes'schen Unterrichtsbriefe, auf welche der Herausgeber stets hinweist, zu Grunde legen, werden solche Erfahrungen eines tüchtigen Pädagogen mit Erfolg verwerthen können.

Emil Breslaur.

Bücher und Musikalien für den Weihnachtstisch.

Empfohlen von **Emil Breslaur.**

Musikalien.

Zu 4 Händen.

Louis Köhler: Schule des 4 händigen Spielens. Op. 250. Leipzig. Barthold Senff.
Das erste und einzige derartige Werk. Ausführliche Besprechung in nächster Nummer.

Zu 8 Händen für 2 Pianoforte.
Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.

Jos. Rheinberger. Tarantella (aus der Sonate op. 122.) Pr. 5 Mk.

Für die Orgel.

Louis Böhner: Orgelstücke. 2 Hefte à 60 und 75 Pf. Gressler, Langensalza.
Sehr werthvolle Musik.

Für Violine und Klavier.

R. Reissmann. Suite. Op. 47. Leipzig, Siegel. Pr. 5,50 Mk.
Bei Konzertspielern und Freunden feiner Solomusik dringend empfohlen.

Heinrich Urban: Melodien für Anfänger im Violinspiel a. für 1, b. für 2 Violinen, c. mit Klavierbegleitung. Berlin, Carl Rabel. Pr. 1, 2 und 3 Mk.
Vortrefflich ausgewähltes und mit pädagogischem Takt geordnetes Unterrichtsmaterial. Die Klavierbegleitung ist eben so instruktiv und anziehend als die Violinstimme.

Lieder

Verlag von Sulzbach in Berlin.

Albert Becker: Herz himmelwärts. 3 geistliche Lieder für mittlere Singstimme und Pianoforte. Pr. 1 Mk.

A. Dorn: Für die lieben Kinder. 6 Lieder. Pr. 1,50 Mk.

A. Dorn: 6 Weihnachtslieder. Pr. 1,50 Mk.
(Leicht ausführbar in Bezug auf Singstimmen wie Begleitung und sehr schön ausgestattet.)

Verlag von A. Stubenrauch in Berlin.

Rud. Lange. Bleibe bei uns, denn es soll Abend werden. Hymne für 1 Solostimme und 3 st. Männerchor mit obligater Orgel. Partitur und Stimmen. Pr. 3 Mk.

Gustav Flügel. Kleine Kantaten auf die christlichen Feste für gemischte Stimmen. 2 Hefte à 60 Pfennig.

Jacob und Richter: Allgem. Choralbuch für die deutsche evang. Kirche. Auf Quellenforschung gestützter Beitrag zur Regeneration des evangel. Kirchengesanges. 2 Theile. Pr. 5 Mk. für beide in gr. 4 mit 1030 Seiten.
(Das ausführlichste und gediegenste Choralwerk welches wir besitzen.)

Aug. Reissmann. 6 Kinderlieder für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung. Pr. 1,80 Mk.

Aug. Reissmann. Lieder für grosse und kleine Kinder mit Pianofortebegleitung. (Berlin, M. Bahn.) Pr. 1,75 Mk.
Reizende Lieder, die sich den besten von Reinecke und Taubert würdig anreihen.

Verschiedenes.

R. Hauer: Scalaschlüssel (Transpositeur) Berlin. A. Stubenrauch.
Der geistvoll erfundene Apparat hat den Zweck, erstens, die Intervallverhältnisse jeder Dur- und Moll tonart zu veranschaulichen (Scalaschlüssel), zweitens das Transponiren eines Stückes auf leicht fassliche Weise auch dem Ungeübten zu ermöglichen. (Transpositeur.) Nach beiden Richtungen hin erfüllt derselbe seinen Zweck vollkommen. Ausgabe A. Pr. 50 Pf. Ausgabe B in Wandtafelformat für Klassenlehrer. Pr. 6 Mk.

Katalog des Kunstverlags der **Photographischen Gesellschaft** zu Berlin, mit 4 Photographieen. Preis 50 Pfennig.
Verzeichnet eine grosse Anzahl moderner und älterer Gemälde, Porträts von Musikern, Gelehrten etc. in der ganz vorzüglichen photographischen Wiedergabe, durch welche die photographische Gesellschaft Weltruf erlangt hat.

Manuscript- und Portrait-Galerie musikalischer Heroen. Verlag von Carl Simon, Berlin.
Dürfte für Musiker eines der angenehmsten Geschenke sein. Die Sammlung enthält in Lichtdruck-Autographie die Musik-Klassiker Bildnisse von Bach, Mozart, Beethoven (nach beglaubigten Originalgemälden), Bachs Geburtshaus, Beethovens Sterbehaus etc. Eine Sammlung ganz einzig in ihrer Art.

Rühe's Klavier-Lampen, Landsberg a. d. Warthe. — Berlin bei Störmer Landsbergerplatz 3. Paar 7 und 9 Mk.

Winke und Rathschläge.

Warum spielen die Kinder die Scalen nicht gern?

Wer längere Zeit unterrichtet, lernt gar viele Schüler kennen: talentirte, talentlose, eifrige, faule. Die einen werden ihm das Unterrichten ausserordentlich erleichtern, seine Bemühungen mit Erfolg krönen, bei den andern wird er trotz der grössten Anstrengungen nur sehr geringe Resultate erzielen.

In einem Punkte werden sich aber alle gleichen, in ihrer Abneigung gegen das Scalenspielen. Wohl wird der pflichteifrige Schüler der Forderung des Lehrers nachkommen und sein Scalenpensum pünktlich

abarbeiten, aber im Geiste der Aufgabe wird er es selten thun, denn von dem Nutzen der Scalenübung ist kein Anfänger zu überzeugen. Woher kommt nun diese Erscheinung?

Sie hat ihren Grund sowohl in der Sache selbst als auch in der Natur des Kindes.

Die Scala ist eine unbegrenzte Aufgabe, gleichsam eine Aufgabe ohne Ende.

Wenn man von dem richtigen Fingersatze, der in kurzer Zeit erreicht ist, absieht und nur das Zunehmen der Kraft, die Egalität in Betracht zieht, so muss man sich sagen, dass der Weg zur Vollkommenheit ein ausserordentlich langer und schwieriger ist. Der Fortschritt muss demgemäss sehr langsam sein, und dieser Umstand ist es, der dem Kinde alle Freude nimmt. Denn wenn der Schüler noch so eifrig spielt, so wird er nach Wochen, ja selbst nach einem Monate kaum einen Fortschritt merken. Die Arbeit eines Tages jedoch geht scheinbar ganz spurlos vorüber und es kann daher in dem Spieler sehr leicht der Glaube entstehen, er habe Zeit und Kraft mit Unnützem vergeudet.

Wie ganz anders ist es doch bei einem Musikstücke. Als er es das erstemal spielte, da ging es noch langsam, unsicher. Nach einstündiger Arbeit (vorausgesetzt, dass es dem Grade seiner Fertigkeit entspricht) spielt er es fliessend, er fühlt sich belohnt für seine Anstrengung, er merkt selbst den Fortschritt den er gemacht hat, und der verständige Lehrer wird seinen Fleiss mit aufmunternden Worten beloben.

Kann er in jeder Lektion den Fortschritt in der Scala loben? Das Musikstück hat also vor der Scala den unbestreitbaren Vorzug, dass es eine kleine scharf begrenzte Aufgabe ist, und der Lehrer deshalb stets genaue Kontrole über die Thätigkeit des Schülers üben kann.

Was für einen Eindruck es auf die meisten Menschen macht, wie bald ihr Eifer erschlafft, wenn sie sich nicht überwacht fühlen, hat wohl Jeder erfahren. Man stütze sich nicht darauf, dass das geübte Ohr des Meisters merkt, ob der Schüler die Scalen gespielt hat oder nicht. Es ist in diesem Punkte so leicht ein Irrthum möglich. Der Schüler kann geübt haben, aber indisponirt sein oder es tritt das Gegentheil ein, da hängt dann das Urtheil des Lehrers in der Luft, und für nichts hat der Schüler ein feineres Gefühl als für den Punkt, in dem der Lehrer unsicher ist. Der Mangel einer scharfen Kontrole ist also das zweite Hinderniss des Scalenübens.

Das Dritte liegt in der Einförmigkeit der Aufgabe. Während das Musikstück eine stete Variation bietet bleibt sich die Scala immer gleich. Das Kind will Abwechslung haben; es ist nicht geneigt, eine und dieselbe Arbeit wiederholt anzufangen. An der ewigen Wiederholung erlahmt seine Thatkraft, ja es entsteht sogar Widerwille. Wo aber kein Trieb herrscht, da sind nur geringe Erfolge zu erzielen. Dem Bedürfnisse nach Abwechslung tragen alle Musikstücke für Anfänger Rechnung, denn sie sind so kurz, dass sie leicht und bald bewältigt sind und wieder zu Neuem geschritten werden kann. Dieses Bedürfniss ist so gross, dass es den Kindern oft schon widerlich wird, wenn sie dickleibige Hefte durchspielen sollen.

Nichts ist für die Kindesnatur peinlicher, als ein weit entferntes Ziel vor Augen zu haben, dem es nur langsam entgegenrückt.

Soll nun der Lehrer nach dem Gesagten auf die Scalen verzichten? Keineswegs. Sie sind ja als Grundlage der Tonstücke, des Fingersatzes und der Fingerfertigkeit unentbehrlich.

Aber der vernünftige Lehrer wird von dem Privatfleisse der meisten Kinder, sofern er die Scalen betrifft, wenig erwarten; er wird denselben in den Lektionen grössere Aufmerksamkeit, als es gewöhnlich geschieht, zuwenden, und solche Etüden bevorzugen, welche in verschiedenen Formen die Scalen üben.

Johann Walter.

Es giebt noch verschiedene andere Mittel, um die Schüler für das Ueben der Tonleiter zu interessiren. Ich will demnächst Einiges darüber sagen. Kommt mir einer der geehrten Leser des „Klavier-Lehrer" zuvor, soll's mich freuen. E. B.

Meinungs-Austausch.

Paris, den 18. November 1881.

Herr Redakteur!

Das, was Sie in No. 22 S. 260 des „Klavier-Lehrers" über unsere Patent-Mechanik sagen, entbehrt der Genauigkeit, namentlich in Betreff der Abnutzung des Fängers.

Es ist gerade einer der Hauptpunkte dieser Mechanik, dass der Fänger sich nicht abnutzt, da absolut keine Reibung entsteht und die Bewegung in einer so vollkommenen Weise vor sich geht (da die Drehpunkte auf's genaueste berechnet sind), dass entschieden keine Abnutzung möglich ist.

Wir haben unsere neue Mechanik mit einem Dampf-Motor geprobt, der 800 Schläge in der Minute macht, während 10 Stunden täglich und das während mehrerer Monate. Die Mechanik ist vollständig intakt geblieben, während eine andere nach dem alten System verfertigte, welche ebenso geprobt wurde, mehrere Male ersetzt werden musste und dienstunfähig geworden ist.

Ihre Bemerkung in Betreff der Abnutzung des Fängers ist demnach vollständig unrichtig.

Ausserdem geschieht es oft, dass namentlich in den heissen Ländern das in dem alten System angewandte Schnürchen aus Faden oder Leder von den Insekten zerfressen und so die Bewegung vollständig gehemmt wird.

In unserem System ist ein derartiges Vorkommniss nicht zu befürchten, da das Schnürchen keine Anwendung findet.

Wir können noch hinzufügen, dass wir bereits über 3000 solcher Patent-Mechaniken angefertigt haben und dass die Pianoforte-Fabrikanten, welche dieselben anwenden, täglich neue Vorzüge herausfinden, deren nicht geringster die grosse Ersparniss hinsichtlich der Vollendung ist.

Wir hoffen, dass Sie uns die Genugthuung widerfahren lassen werden, diese Berichtigung in Ihr Blatt aufzunehmen. *)

Hochachtungsvoll

Schwander u. Herrburger.

*) Ich habe von verschiedenen Seiten die von Herrn Schw. u. H. in Paris erfundene Mechanik rühmen hören, der hohe Werth derselben wurde auch auf der Frankfurter Ausstellung durch Verleihung der goldenen Medaille an die Erfinder anerkannt. Die Meinung des Gewährsmann, welche unser Herr Berichterstatter anführt, muss demnach wohl auf einem Irrthum beruhen. K. B.

Antworten.

Herr J. de Vries in Dordrecht. Ich halte Hübe's Klavier- und Flügel-Lampen für praktisch. Sie erhalten einige Zeichnungen davon. — Ed. Rohde's 12 melodische Klavierstücke op. 150, Leipzig, Breitkopf & Härtel, sind zwar in der rechten Hand meist unisono in Oktaven gehalten, bieten aber dessenungeachtet ansprechendes und förderndes Unterrichtsmaterial. Ich finde besonders die linke Partie sehr instruktiv. Auf den reizenden Kanon lenke ich Ihre Aufmerksamkeit.

Carl F. in Hamburg. Die nicht beschriebenen Seiten Ihres Manuscripts sind die brauchbarsten. Verfügen Sie gefälligst über die Sendung.

A. Bauer in Budapest. Ja. Unser geehrter Mitarbeiter Herr Dr. G. Pressel und der Komponist der hübschen bei N. Simrock erschienenen Lieder sind ein und dieselbe Person.

Herrn Alfred Kirstein. Der Uebelstand ist schon oft gerügt worden, leider meist vergebens. Nur wenige Verleger haben sich bisher entschlossen, die Jahreszahl auf den bei ihnen erschienenen Werken anzugeben.

Herrn Musikdirektor Bernhard Scholz in Breslau. Sonnabend Abend erst erhielt ich die Billets zu Ihrer Sonntags-Matinée, leider zu spät, um sie, da ich selbst das Konzert zu besuchen verhindert war, noch irgend einem der Herren Mitarbeiter übermitteln zu können.

Bei dieser Gelegenheit bemerke ich, dass Konzerte, zu denen mir nicht wenigstens einen Tag vorher Billets zugehen, beim besten Willen nicht berücksichtigt werden können.

Herrn Dr. Rademacher in Strassburg. Ihre kleine mich sehr interessirende Bemerkung hat leider aus Raummangel noch keine Aufnahme finden können. Ich hoffe aber in der No. 1 des neuen Jahrgangs Raum dafür zu gewinnen.

Anzeigen.

In jeder Musikhandlung vorräthig!



Abweichend von dem trockenen Tone

anderer Fachblätter bringen wir den Stoff in unterhaltender Form.

Wie sehr dieses vorzügliche Blatt gefällt, erhellt aus der Thatsache, dass die Abonnentenzahl binnen Jahresfrist auf **über 15,000** gestiegen ist.

Preis für ein Vierteljahr nebst den Gratisbeilagen:

5—6 Klavierstücke Lieder und andere Kompositionen, mehrere Lieferungen des Konversations-lexikons der Musik, Portraits hervorragender Tonkünstler und deren Lebensbeschreibungen, Novellen, Feuilletons etc etc. **80 Pfennige.**

Um sich von der **Fülle und Gediegenheit** der Neuen Musik-Zeitung zu überzeugen, beliebe man durch die nächste Postanstalt, Buch- oder Musikhandlung **ein Quartal für 80 Pfennige** zu beziehen. Prospecte gratis und franco. [112]

P. J. Tonger's Verlag, Köln a./Rhein.

Aus meinem umfangreichen Verlage anerkannt guter

Klavier-Unterrichtswerke

empfehlen sich besonders

Filitz, C., op. 6. **Die wichtigsten täglichen Uebungen,** systematisch zusammengestellt. 75 Pfg. no.

In zwölf verschiedenen Ausgaben erschienen und je nach Bedarf mit deutschem, böhmischem, dänischem, englischem, französischem, holländischem, italienischem, polnischem, russischem, schwedischem, spanischem oder ungarischem Text zu haben.

Jrgang, W., op. 21. **Kleine Klavier-Etuden** üb. Volkslieder, für das 1 und 2. Unterrichtsjahr Mk. 2.50. Auch in 3 Heften à Mk 1 zu haben.

Rohde, E., op. 100. **Kinder-Klavierschule.** Neunte revid. Auflage. geh Mk 3, geb. Mk. 3.50.

In Diesterweg's Wegweiser (5. Aufl.), der sonst selbst von den vorzüglichsten Unterrichtswerken nur den Titel anführt, ist bei Rohde's Klavierschule hinzugefügt „Werthvolles Werk."

Vogt, J., op. 60. **Zwölf leichte Etuden** mit besonderer Berücksichtigung des Melodieen-Vortrags, der Nuancirung und des Pedal-Gebrauchs Mk. 3.50. Auch in 2 Heften à Mk 2 zu haben.

Wandelt, L., **Tägliche Uebungen** oder die ganze Technik des Klavierspiels in ihrer möglichst. Vereinfachung Mk. 2. Auch in 2 Heften à Mk. 1.25 zu haben.

Wolff, B., op. 65. **Drei Uebungsstücke.** No. 1 D-dur Mk. 1. No. 2 F-dur Mk. 1.50. No. 3 B-dur Mk. 1.

Ausführliche Anzeigen über meinen Klavierunterrichts-Verlag mit specieller Inhaltsangabe der einzelnen Werke stehen gratis und franco zur Verfügung.

C. F. Hientzsch in Breslau.

Visitenkarten.

100 hochfein 2 Mk., mittelf. 1½ Mk.

12 Gratulationskarten mit Photographie 2½ Mark (bei Bestellung ist eine Photographie mit einzusenden). — Vervielfältigung von Photographieen nach jeder andern zu ausserordentlich billigen Preisen liefert [107]

H. Thibaut, Weilheim (Oberbayern).

Pianinos, Harmoniums und Flügel.

Sparsystem! 20 Mk. monatliche Abzahlung ohne Anzahlung. Nur Prima-Fabrikate.

Magazin vereinigter Berliner Pianoforte-Fabriken, Berlin, Leipziger-Strasse 30.

Preis-Courante gratis und franko.

■ Keine Klimperei mehr! ■

Kindermusikschule

von **Dr. Friedr Zimmer,**

mit einer Anleitung für den Lehrer **2 Hefte,** eleg. cartonniert nur **3 Mark.**

Die beste Klavierschule.

Vorzüge

Ausbildung des Gehörs durch organische Verbindung von **Gesang- und Klavierunterricht, interessantes und gediegenes Material, glücklich bewährte Methode,** splendide Ausstattung mit **künstlerischen Illustrationen.**

Prospect mit Beurteilungen gratis.

Zur Ansicht durch alle Buch und Musikalienhandlungen zu beziehen! [103]

Verlag von Chr. Friedr. Vieweg, Quedlinburg.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.